Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ПРОБЛЕМЫ ИДЕЙНОСТИ И МАСТЕРСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Издательство Томского университета
Томск — 1969

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

ПРОБЛЕМЫ ИДЕЙНОСТИ И МАСТЕРСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Томск — 1969

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Сборник статей доцентов, ассистентов и аспирантов двух литературных кафедр посвящен важным и актуальным проблемам идейности и мастерства художественной литературы. Эти проблемы рассматриваются на материале творчества обширного круга писателей как XIX века, так и советских. Большое место в сборнике занимают статьи, исследующие специфику романтизма в его соотношении с реализмом. Вопросы идейности и мастерства освещаются в книге при анализе произведений самых различных жанров — от романа до очерка. В ряде статей привлечен богатый архивный материал, впервые вводимый в научный оборот.

Сборник рассчитан на литературоведов, преподавателей литературы вузов и школ, студентов-филологов.

Редактор тома — доцент Д. Л. Соркина

РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ

Проф. А. П. Бычков (председатель, ректор университета), проф. М. П. Кортусов (зам. председателя), доц. Ю. В. Чистяков (зам. председателя), доц. В. Е. Томилов (ученый секретарь), М. С. Змазнев (директор издательства), проф. И. А. Александров, проф. Р. Н. Щербаков, доц. М. А. Кривов, проф. В. П. Тарасенко, проф. В. Н. Кессених, проф. К. В. Савицкий, доц. А. Д. Колмаков, проф. В. А. Пегель, проф. А. В. Положий, проф. В. А. Хахлов, проф. В. В. Серебренников, проф. А. И. Ким, проф. И. М. Разгон, проф. Н. Ф. Бабушкин, проф. В. С. Флеров, проф. К. П. Ярошевский, директор научной библиотеки М. Р. Филимонов, доц. В. В. Иванов, секретарь парткома проф. В. Н. Щеглов.

Индикс 7-2-2.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Настоящий выпуск «Ученых записок» посвящается памяти доктора филологических наук Николая Федоровича Бабушкина

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета



Николай Федорович Бабушкин

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

В. Д. МОРОЗОВ

К ВОПРОСУ О КОНЦЕПЦИИ РОМАНТИЗМА В ЭСТЕТИКЕ В. Г. БЕЛИНСКОГО (Статья первая)

Закономерной тенденцией развития советского литературоведения в последнее десятилетие является все более последовательный отказ от догматических представлений, обедняющих и искажающих подлинный смысл многих историко-литературных явлений. Одним из благодетельных результатов этой тенденции, побуждающей исследователей идти в глубь художественных процессов, разбираться в сложности различных направлений, взаимосвязи творческих методов, эстетической сущности искусства прошлых эпох, следует считать рельефно обозначившуюся «реабилитацию» романтизма.

Благодаря усилиям своих «апологетов» в литературоведении, романтизм — некогда, образно выражаясь, бедная золушка — стал появляться в бальном зале, где по традиции находился долгое время в одиночестве лишь реализм. Однако говорить об окончательном решении вопроса хотя бы в принципе было бы большой натяжкой. В той или иной форме до сих пор дают о себе знать рецидивы такого взгляда на романтизм, в основе которого лежало признание его «второсортности». В книге «Лермонтов и романтизм» К. Н. Григорьян в этой связи справедливо заметил, что романтизм «часто рассматривается как нечто незрелое, низшее, не более чем явление переходное, как начальная стадия реализма»[1]). Правда, выступать с категорическими заявлениями на этот счет теперь уже почти никто не решается, но в итоге рассуждений, противореча собственным высказываниям о роли романтизма в истории литературы, исследователи довольно часто склонны видеть в романтизме все-таки периферийную область искусства. Если мы утверждаем, что романтизм явился необходимым этапов в развитии мировой литературы, что его творческий опыт был использован реалистами, то в качестве исходной посылки должна быть мысль об эстетической ценности романтизма, о серьезных художественных открытиях, которые он сделал в свое время. Но, принимая первое, многие литературоведы так или иначе не принимают второго, например, даже простой оговоркой, что высшим достижением мировой эстетической мысли является реализм. Так, Г. Соловьев в книге «Эстетические взгляды Н. А. Добролюбова» пишет: «Реализм действительно есть художественный метод, наиболее полно осуществляющий возможности и природу искусства, имеющий

---

[1]) К. Н. Григорьян. Лермонтов и романтизм. Изд. «Наука», 1964, стр. 7.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

бесконечные перспективы развития, тогда как все другие методы являются побочными продуктами его кризисов и преходящи»[2]).

Но ведь подобный взгляд сразу же обрекает исследователя на односторонний подход к романтизму, на выделение в нем именно преходящего, «пустоцветного». Иначе как докажешь, что романтизм, обогативший литературу творениями Байрона, Шелли, Лермонтова,— всего лишь «побочный продукт»! Характерно, что свое утверждение Г. Соловьев дает как обобщающий вывод из эстетических систем не только Чернышевского и Добролюбова, но и Белинского. И в этом отношении он не одинок. Р. Шагинян в интересной работе «Проблема романтизма у Белинского (к вопросу о проромантизме и антиромантизме критика)»[3]), поставив перед собой задачу разобраться в действительной сложности отношения Белинского к романтизму, на наш взгляд, сделал неправомерно большой акцент на исследовании антиромантического пафоса критика. Автор работы говорит даже о «тотальном антиромантизме Белинского» и для обозначения взглядов критика на романтизм в начале и в конце 40-х годов вводит термины «предреализм» и «недореализм», в большой мере снимающие проблему эстетической сущности романтизма как такового в наследии Белинского.

На иных позициях в истолковании концепции романтизма в эстетике Белинского стоят такие литературоведы, как К. Н. Григорьян, с тревогой писавший в уже названной книге о наметившейся тенденции придать негативный смысл общим оценкам критика роли и сущности романтизма, Н. А. Гуляев, включивший в свою монографию большой раздел о взглядах Белинского на романтизм как типологическое явление, А. А. Гаджиев, впервые затронувший вопрос о разновидностях «идеальной поэзии», и др.[4]). Эти литературоведы, справедливо считая, что Белинский является не только основоположником эстетики реализма, но и крупнейшим теоретиком романтизма, обратили внимание на целый ряд плодотворных идей критика в осмыслении узловых проблем романтизма.

Тем не менее многое в концепции Белинского продолжает оставаться неясным, спорным — особенно вопрос об источниках романтизма, месте романтизма в эстетической системе критика и «проромантическом» или «антиромантическом» пафосе оценок, относящихся к разным этапам идейно-эстетического развития Белинского.

1

Прежде чем установить, как изменялось (и изменялось ли в принципиальных чертах) отношение Белинского к романтизму от начала 40-х к концу 40-х годов, необходимо выяснить, в чем видел критик сущность романтизма, какие специфические черты этого сложного, объединяющего очень разных по общественно-политической ориентации писателей направления отмечал особенно настойчиво.

В литературе давно уже признано, что наиболее полным изложением взглядов Белинского на романтизм является вторая статья о Пушкине. Написанная в начале 40-х годов, она подводила итог раздумьям критика о специфике романтического творчества и его значении в подготовке Пушкина, о закономерностях литературного развития в целом.

---

[2]) Г. Соловьев. Эстетические взгляды Н. А. Добролюбова. М., 1963, стр. 161.
[3]) См. «Труды Самаркандского ун-та», 1964, вып. 153.
[4]) Н. А. Гуляев. В. Г. Белинский и зарубежная эстетика его времени. Изд. Казанского ун-та, 1961; А. А. Гаджиев. Концепция «идеальной поэзии» в эстетике В. Г. Белинский. Ученые зап. Казанского ун-та, т. 123, кн. 9, 1963.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

При этом многое из открытого в 30-е годы не отменялось, а органически входило в стройную, законченную концепцию, создаваемую для глубокого объяснения гениального новаторства Пушкина. Термин «пушкиноцентризм», который вводит Р. Шагинян, конечно, верно передает «любимую мысль» Белинского во всем пушкинском цикле, как венце сделанного критиком на данном этапе. Но можно ли согласиться с автором в том, что при анализе явлений романтической литературы Белинский постоянно сохраняет «реалистический угол зрения», что на «пушкиноцентрическом» этапе своей эволюции критик хотя и ведет «к познанию романтизма», но «не прямым, а зигзагообразным путем»?[5]).

Некоторые существенные обстоятельства общественно-литературной жизни эпохи, действительно, могли побуждать и иногда побуждали Белинского подходить к романтическому творчеству с «меркой» реалистического. Это прежде всего характер литературного развития 40-х годов, когда в соответствии с социальным «спросом» времени реальная поэзия начинает решительно выдвигаться на первый план. Это неспособность романтизма в новых условиях дать подлинно великие образцы своего искусства (наивысшим взлетом были Лермонтовские поэмы). Это проницательно замеченная Белинским тенденция эволюции творчества революционных романтиков в сторону реализма, что, естественно, вело к выводу о наличии в их произведениях каких-то элементов, объясняющих закономерность подобной эволюции. Это, наконец, формирование новых эстетических вкусов, соответствующих уровню передового общественного сознания 40-х годов: то, что буквально потрясало в 30-е годы, например, поэзия Жуковского; теперь может быть порой подвергнуто критике за отсутствие жизненной правды, хотя такая критика и шла вразрез с принципиальным требованием Белинского судить о том или ином явлении литературы на основе тех художественных законов, которые действуют в творчестве данного поэта.

Отсюда ясно, насколько трудно было в 40-е годы говорить о не реалистическом творчестве, так сказать, без «задней мысли», без постоянных прямых или подразумевающихся аналогий с реалистическим творчеством, без параллелей и противопоставлений. Этот родившийся в процессе познания своеобразный методологический принцип таил в себе опасность «развенчания» романтизма, полной его деэстетизации, однако в критике Белинского (и Герцена) он стал инструментом для глубокого проникновения не только в сущность реализма и романтизма, но и для исторически верной оценки места и значения последнего в мировом художественном развитии.

Только исходя из взгляда на романтизм как на особый художественный мир, имеющий свое неповторимое обаяние, Белинский и мог в Пушкинском цикле решать вопрос о Жуковском и Батюшкове, как поэтах, давших нечто необходимое, эстетически ценное, без усвоения которого был бы невозможен Пушкин.

Сильнейшей стороной воззрения Белинского на романтизм является то, что задолго до статей о Пушкине он стремится соотнести романтические произведения с многообразными сферами человеческого существования и тем самым, расставшись с полумистическим, идеалистическим толкованием проблемы происхождения романтизма, указать на его жизненные источники. В этом плане критик шел тем же путем, что и Герцен, который в «Дилетантах-романтиках» образно писал о романтизме,

---

[5]) См. указ. раб., стр. 78.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

как о прелестной розе, выросшей у подножия распятия, обвившейся около него, «но корни ее, как всякого растения, питались на земли»[6]).

Уже в «Литературных мечтаниях», пока еще не определяя специфический источник романтизма, Белинский страстно утверждает, что «в мощных строфах богатыря Державина и в разнообразных напевах протея Пушкина предображается та же самая природа, что и в поэмах Байрона или романах Вальтера Скотта, а в сих последних та же самая, что и в драмах Шекспира и Шиллера»[7]). В знаменитом определении «идеальной» и «реальной» поэзии, данном в статье «О русской повести и повестях Гоголя», критик также подчеркивает прямое соотношение и той и другой с жизнью, которая или пересоздается или воссоздается в произведениях. Следующим шагом, хотя и противоречивым, явилась статья «Русская литература в 1841 году». В ней Белинский, с одной стороны, отказывается от утверждений, сделанных ранее: «Почва романтизма не история, не жизнь действительная, не природа и не внешний мир»,— с другой — обозначает более конкретный источник: «Таинственная лаборатория груди человеческой, где незримо начинаются и зреют все ощущения и чувства» (V, 548). Во второй статье Пушкинского цикла Белинский возвращается к этой мысли и, объединяя общее и особенное, дает исключительно глубокое, диалектически гибкое определение источника романтизма: «Его источник в том, в чем источник и искусства и поэзии,— в жизни. Жизнь там, где человек, а где человек, там и романтизм. В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца. В груди и сердце человека заключается таинственный источник романтизма» (VII, 145).

Поставив внутреннюю жизнь человека в один ряд с другими проявлениями жизни, критик прорывался к материалистическому решению проблемы. Но главное завоевание материализма Белинского было даже не в этом, а в открытии связи между действительностью и внутренним миром человека, в понимании обусловленности «таинственной лаборатории груди человеческой» какими-то объективными данными эпохи. Именно поэтому более широкое определение — где жизнь, там и романтизм,— Белинский дополняет определением в «теснейшем и существеннейшем смысле» — источник романтизма в груди и сердце человека.

Известно, что в Пушкинском цикле Белинский толкует проблемы романтизма в различных аспектах, в том числе и мировоззренческом, что далеко не всегда он имеет в виду исторически наиболее близкое ему проявление романтизма в конце XVIII — начале XIX века. По мысли критика, романтизм постоянно сопутствует жизни и без усвоения его элементов невозможно не только гармоническое развитие общественного сознания, но и никакая подлинная поэзия. «Романтизм есть общее духу человеческому явление, во все времена и для всех народов присущее»,— вот одна из любимых мыслей Белинского (VII, 154).

Казалось бы, что, опираясь на эту мысль, можно легко найти универсальный источник романтизма, одинаково пригодный для всех случаев. В оригинальной статье А. А. Гаджиева «Концепция «идеальной поэзии» в эстетике В. Г. Белинского (к вопросу об эстетической сущности романтической поэзии)»[8]) как раз и сделана такая попытка. Автор

---

[6]) А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах. Изд. АН СССР, т. III, стр. 32.

[7]) В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Изд. АН СССР, т. 1, стр. 79. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[8]) Ученые записки Казанского ун-та. Т. 123, кн. 9, 1963.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

статьи, убедительно восставший против принижения эстетической ценности романтизма, почву романтизма видит лишь во внутренней, задушевной жизни человека. Нельзя не признать, что идея А. А. Гаджиева очень соблазнительна, так как, помимо всего прочего, дает возможность неизмеримо увеличить значение романтизма в литературном процессе — ведь во многих крупнейших произведениях, созданных реалистами, исследование «внутреннего человека» выдвигается на первое место. Но внутренний мир человека был открыт еще русскими писателями XIV века. В книге «Человек в литературе древней Руси» Д. С. Лихачев пишет: «...Раньше, чем был открыт характер человека, была открыта психологическая жизнь человека. Психологические побуждения и переживания, сложное разнообразие человеческих чувств, дурных и хороших, сильных, экспрессивно выраженных, повышенных в своих проявлениях, стали заполнять собой литературные произведения примерно с конца XIV века»[9]). Однако ни в XIV веке, ни в некоторые другие эпохи русской истории, например, в конце XVIII века, когда писатели обращались к внутренней жизни человека, романтизм в литературе не появлялся.

Внутренний мир интересовал и будет интересовать каждого большого художника, но каждый ли из них — романтик? «Знание человеческого сердца, способность раскрывать перед нами его тайны,— утверждает Н. Г. Чернышевский в статье о первых произведениях Л. Н. Толстого,— ведь это первое слово в характеристике каждого из тех писателей, творения которых с удивлением перечитываются нами»[10]). Очевидно, что без соотнесенности с конкретной эпохой, общественно-политическими и социально-экономическими ее особенностями, определяющими характерный комплекс именно романтических чувств, настроений и идеалов, ссылка на внутреннюю жизнь не исчерпывает существа проблемы.

Почвой для романтического творчества может стать не любая, а лишь специфически сложившаяся в определенной обстановке внутренняя жизнь человека. Романтизм как тип общественного сознания и как метод художественного творчества появляется лишь тогда, когда некоторые существенные черты эпохи в совокупности воздействуют на человека таким образом, что побуждают его жить преимущественно сердцем, чувствами, отвергнув, как говорил Белинский, «совершающийся цикл жизни», настоящее, искать идеальное содержание в прошлом или будущем. Конечно, границы между отдельными эпохами не могут быть и никогда не бывают предельно жесткими, непроходимыми, и все-таки, несмотря на то, что каждая новая эпоха не остается совершенно чуждой предыдущей, история знает эпохи с отчетливо выраженным рационалистическим и с не менее отчетливо выраженным идеалистическим характерами. С особенной четкостью смена противоположных эпох прослеживается на рубеже двух веков, когда в литературе классицизм уступает место романтизму. И в Западной Европе, и в России в самом начале обозначившегося переходного времени были поэты, как бы стоящие на перепутье, несущие в своем творчестве и мировоззрении элементы рационализма. Однако в Западной Европе наивысший взлет романтической поэзии связывается с Байроном, отказавшимся от многих просветительских иллюзий, а в России вслед за романтизмом декабристов, сохранявших в какой-то степени рационалистический взгляд на человека, началась целая полоса романтизма 30-х годов, когда восторжество-

[9]) Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. Изд. АН СССР, М.-Л., 1958, стр. 80.

[10]) Н. Г. Чернышевский. Избранные философские соч. в двух томах, 1950, т. II, стр. 56.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

вали иные представления. Исключительное преувеличение роли личности, живущей напряженными, экзальтированными чувствами, личности, впервые с такой силой осознавшей свое человеческое достоинство, значение и права, трагическое осознание одиночества, страстные порывы к прекрасному, понимание антигуманности и безнравственности общества, стремление отдать всего себя человечеству и рядом с этим сосредоточение на интимном, сердечном, обожествление природы и любви — вот что запечатлелось в романтизме 30-х годов, явившемся прямым следствием жестоко и тупо подавляющего воздействия реакции. Мог ли подобный комплекс ощущений, чувств, настроений сложиться в какую-нибудь другую эпоху?

По мысли Белинского, всеобщечеловеческое значение романтизма состоит прежде всего в том, что он — необходимый этап в развитии как целого человечества, так и одного человека: почти каждый человек в юности — романтик. Более того, критик считал, что люди самых разных эпох по своему психологическому складу могут быть или классиками или романтиками, в зависимости от того, живут ли они головой или сердцем. Эта мысль Белинского в какой-то степени объясняет «исключения» в истории литературы — яркие примеры романтического творчества в период господства реализма. Но с особенной настойчивостью Белинский и прошедшие в общих очертаниях сходный с ним путь от романтизма к реализму Герцен и Огарев утверждали необходимость обогащения реалистического мировоззрения за счет романтического. В 1844 году Н. П. Огарев писал: «Если мы вышли из романтизма, то еще не значит, что мы его в себе уничтожили, и романтизм, как человеческий элемент, в нас остался и останется... Это один из вечных элементов духа, и необходимо для этого, чтобы человек был целость, а не односторонность»[11]). Отсюда ясно, что элементы романтизма можно найти в мировоззрении и творчестве писателей и других периодов, например, писателей-реалистов, широко обращавшихся к романтическим сторонам человеческого существования: романтическому восприятию природы, любви, пафоса борьбы, неопределенных состояний, кризисных фазисов в развитии психологического мира человека и т. д. Вполне понятно, насколько обеднилось бы человеческое существование, сузился диапазон чувств и переживаний, если бы писатели-реалисты изгнали из творчества «романтическую жизнь сердца» и «романтическую жизнь природы» и объясняли любые душевные движения только материальными причинами. Но признание необходимости сохранения отдельных элементов романтизма, весьма характерное для Белинского, Герцена и Огарева, соединялось с констатацией выхода из романтизма, с четким разграничением 30 и 40-х годов, как совершенно разных по типу мировосприятия, специфике внутренней жизни. Целостная романтическая система взглядов на мир, как норма, в изменившихся условиях 40-х годов расценивалась как явный анахронизм — речь могла идти лишь об отдельных элементах романтизма.

Исключительный интерес представляют в этом плане некоторые высказывания одного из больших художников, начавших свою деятельность в 40-е годы — И. А. Гончарова, рельефно противопоставившего характер чувств прошлого и настоящего и, главное, сам подход к этим чувствам. По словам Белинского, «любовь есть одно из существеннейших проявлений романтизма» (VII, 145). Гончаров во многих случаях не отказывался в своих романах и прежде всего в «Обыкновенной истории»

[11]) Неопубликованное письмо к А. И. Герцену. Цит. по сб. «Из истории эстетической мысли нового времени». 1959, стр. 151.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

и «Обрыве» от романтизации любви, хотя понимал, что возрождает традиции предшествующего литературного периода. «Ее (любовь. — *В. М.*) надо и понимать проще, органически, по-земному: иначе впадешь в романтизм»,— пишет он в письме к С. А. Никитенко[12]). Но осуществляет Гончаров это требование более или менее последовательно только в «Обломове». Совмещая объяснение психологии Ольги с характеристикой типичных настроений, переживаемых разными поколениями, Гончаров утверждает, обращаясь к А. Е. и С. А. Никитенко: «Теперь скажу слова два о ваших волнениях: ожидание, что звезды попадают, потом внезапное опьянение, восторги, тоска и проч. Это силы играют! Помните, я намекнул на это в Ольге: там они играли от другой причины — (но все же от сильного возбуждения организма), зарождающегося чувства любви; натура в известный период просыпается, обожженная жизнью, просит движения, жаждет деятельности и наслаждения(да, да: ведь деятельность, счастливое удовлетворение ее —тоже наслаждение!). Это припадки жизненной лихорадки, и надо только уразуметь эту истину, то есть усвоить своему ведению это наблюдение над собой, овладеть им, знать, что оно такое (Ольга у меня говорит: я знаю, это нервы, силы играют!), и человек остается хозяином и наблюдения, и впечатления, и того чувства, которое производит его, следовательно, сохраняет сознание и знает, что ему делать и как быть! А наши бабушки и даже матушки не знали этого, называли неясно экзальтацией, терялись, думая, что это какая-нибудь лихая болесть, мечтали, глядели на луну, плакали и тем отделывались, а иные даже свихивались с ума. Вот где бывает полезен анализ»[13]). Конечно, Гончаров обнажает различия с подчеркнутой прямолинейностью, проводит более жесткие грани, чем было это на самом деле (тогда — «лихая болесть», сейчас — «сильное возбуждение организма»), но в главном он глубоко прав, и его наблюдение может быть распространено на поколение Белинского и Герцена, начавшее в конце 30-х — начале 40-х годов выходить из сферы романтического идеализма в сферу материализма, сурового знания, практической деятельности, коренным образом видоизменивших не только характер внутренней жизни, но и ее соотношение с другими сторонами человеческого существования.

Что же касается последующих вспышек романтических тенденций, например, в литературе 80-х годов (особенно в творчестве Короленко и Гаршина), а также романтизма раннего Горького, то, без сомнения, романтическое в их произведениях вырастало на несколько иной почве. Нельзя не учитывать специфики общественно-политической обстановки, громадных успехов реализма, завоеваний науки, что в целом формировало неповторимый психологический облик человека того времени, заново переосмысляющего свои взаимоотношения с миром.

Романтизм, так же как и реализм, не проявляется извечно в раз и навсегда данных формах. Белинский проницательно указывал на глубочайшие изменения, которые претерпела средневековая романтическая поэзия в новое время: «Вследствие страшных потрясений и ударов, нанесенных романтизму XVIII веком, романтизм явился в наше время совершенно перерожденным и преображенным. Романтизм нашего времени есть сын романтизма средних веков, но он же очень сродни и романтизму греческому. Общество все еще держится принципами старого, средневекового романтизма, обратившегося уже в пустые формы за отсутствием умершего содержания; но люди, имеющие право называться

---

[12]) И. А. Гончаров. Собрание соч. в восьми томах. М., 1952—1956, т. 8, стр. 365.

[13]) Цит. изд. Т. 8, стр. 352—353.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

солью земли, уже силятся осуществить идеал нового романтизма» (VII, 158). Критик пророчески писал о еще более решительных переворотах в будущем, полностью трансформирующих лицо романтизма. Не закрывая перед романтизмом возможности дальнейшего развития, он, на основании опыта современности, гениально предвидел, что обогащение романтизма произойдет за счет все более тесного соединения, «примирения» «запертого в самом себе внутреннего мира» «с историею и с практической деятельностью» (V, 548). Мировая литература, что в целом убедительно показано в статье А. А. Гаджиева, пережила несколько этапов романтизма, каждый из которых, отвечая потребностям времени, был глубоко своеобразен, и объяснение этого своеобразия, как нам представляется, надо искать в специфических особенностях исторически сформировавшейся «лаборатории груди человеческой», несущей в себе, как в микрокосме, трагические противоречия бытия.

II

Определение источника романтизма имеет важное методологическое значение, ибо позволяет избежать, с одной стороны, слишком расширительного толкования проблемы, когда начинает исчезать граница между романтизмом и реализмом, и вместе с тем, с другой стороны, третирования романтизма за то, что он не дает более полной картины, уступает реализму в смысле универсальности. Учитывая специфичность почвы романтических произведений, можно судить о них в их собственной сфере, не выходя произвольно за тот довольно четко очерченный круг, который не мог быть шире просто потому, что романтиков интересовали не все многообразные явления действительности, а лишь настроения, чувства, нравственные запросы, стремления, идеалы человека.

Неизмеримой заслугой Белинского, заключающей в себе поучительный урок, было то, что он сумел выделить всеобщечеловеческое в романтизме, анализируя его именно со стороны специфичности содержания. Критик признавал, что содержание романтических произведений несколько односторонне, но так как эта односторонность была вызвана необходимостью дальнейшего идейно-художественного совершенствования литературы и искупалась глубиной и силой выражения внутреннего мира, то она, по его мнению, вовсе не свидетельствовала об ущербности, недостаточности романтизма. «Жуковский односторонен — это правда,— пишет Белинский в 1840 году,— но он односторонен не в ограниченном, а в глубоком и обширном значении этого слова, как были односторонни греки, как были односторонни все великие художники средних веков и как односторонни новейшие поэты — Шиллер, Жан-Поль Рихтер, Байрон, которых величие заключается в их односторонности... Когда единая и отвлеченная сторона духа есть выражение необходимого момента в жизни человека и человечества,— она велика и бесконечна» (III, 508—509).

Великим подвигом, совершенным односторонним Жуковским, Белинский считал несомненное обогащение искусства и самой жизни за счет открытой и разработанной поэтом романтической стороны человеческого существования. При этом критик особо подчеркивает, что своим творчеством Жуковский решал задачу громадного национального значения, так как Россия не знала, в отличие от Западной Европы, «романтических по преимуществу» средних веков. Романтическая муза поэта дала русской поэзии душу и сердце, привила обществу «благородные семена высшей жизни», открыла «заветные моменты бытия», научила святой неудовлетворенности настоящим. Когда Белинский в статье 1840 года

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

«Очерки русской литературы». Соч. Николая Полевого», а затем в Пушкинском цикле подробно анализирует общее содержание поэзии Жуковского, пафос его рассуждений заключается в доказательстве того, как много подлинно гуманного, нравственного, облагораживающего может почерпнуть читатель в сравнительно узкой по своему тематическому диапазону лирике поэта. И ведет к этому выводу критик отнюдь не зигзагообразным, а прямым путем, исследуя поэзию Жуковского в ее особенном, романтическом содержании. «Таинство страдания, утрат, мистических откровений и полного тревоги стремления «в оный таинственный свет» (VII, 220), «вечная грусть по каком-то недостижимом идеале блаженства, тоскливое воспоминание о милом «прежде», ... всегдашнее недовольство настоящим, которое богато только утратами и страданием; благородная покорность воле провидения; гордая и твердая вера в вечность любви и жизни — непреходящность того, что выражается в преходящих явлениях мира; грустное наслаждение роскошью прекрасной природы, ... всегдашнее прощание с обаятельными радостями земного и перенесение всех упований по ту сторону жизни, туда, где свершение всех обетований души и мистических предчувствий полного любви и страданий сердца» (III, 505),— вот о чем в большинстве своих стихотворений пишет Жуковский, одухотворивший литературу романтическими элементами и тем самым давший ей возможность более глубокого содержания.

Но, может быть, Жуковский составляет исключение, и при анализе других романтиков Белинский не учитывал специфичности содержания их творчества? Особенную остроту этот вопрос приобретает в связи с тем течением романтизма, которое в современном литературоведении принято называть прогрессивным или революционным. Очевидно, что решение данного вопроса ,точно так же как и многих других, связанных с особенностями подхода критика к романтизму, упирается в более общую проблему — проблему дифференциации романтического направления в критике Белинского.

Взгляд Белинского на романтизм не во всем соответствует современному, его терминология, хотя и не установилась окончательно, но в целом отличается значительно большей гибкостью и тонкостью, чем существующая в настоящее время. Прежде всего необходимо отметить что термин «романтизм» Белинский никогда не употреблял в его широком значении. Для него, как и для всей революционно-демократической эстетики, и особенно для Герцена, романтиками являются трубадуры и менестрели средневековья и те современные поэты, которые в той или иной форме обращаются к средневековому содержанию. «Романтизм считается какою-то исключительною принадлежностью средних веков,— подчеркивает критик во второй статье о Пушкине,— и даже носит на себе имя народов романского происхождения, игравших главную роль в эту великую и мрачную эпоху человечества. И это произошло не от ошибки, не от заблуждения: средние века — действительно романтические по превосходству» (VII, 154). В некоторых случаях с целью более четкого разграничения со средневековыми романтиками Белинский называл современных романтиков «романтиками в духе средних веков». Подобное определение предупреждало могущее возникнуть недоразумение: ведь не всегда в романтических произведениях сохраняется средневековый антураж, не каждый романтик поет о рыцарях и прекрасных дамах, об их платонической любви, чести и верности. Речь идет о возрождении духа средневековой романтической поэзии с ее мистическими откровениями, небесными идеалами, неопределенными стремлениями, душевными порывами и таинственными видениями. Наконец, правда,

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

довольно редко, Белинский пользовался термином «истинный романтизм», представителем которого в России и был романтик «в духе средних веков» Жуковский.

Наряду с «истинным романтизмом», критик, учитывая степень талантливости и оригинальности, время творчества того или иного поэта, следующего в основном принципам романтизма, выделял еще «так называемый романтизм», включающий эпигонов, выдающих «цветистую фразу» за мысль, «стихотворные гримасы» — за самобытность. В статье о «Горе от ума» Белинский пишет, что «так называемые романтики полагали романтизм в бесформенности и диком неистовстве» (III, 429). Если иметь в виду большую часть романтической продукции 30—40-х годов, когда «так называемый романтизм освободил писак от здравого смысла, вкуса, грамматики, логики, порядочного тона, даже опрятности и чистоплотности» (VII, 651), то следует признать полную правомочность данного определения Белинского. Но в историческом плане, в истолковании многих явлений романтической литературы, например, Н. А. Полевого и А. А. Бестужева-Марлинского, употребление этого термина вряд ли целесообразно — в романтизме и Полевого и Бестужева-Марлинского было много истинного, получившего по праву высокую оценку современников и сыгравшего свою роль в истории литературы.

Примерно в таком же значении, но по отношению к литературе Запада, Белинский употреблял термины «идеальная» (Ламартин, Шатобриан) и «неистовая» (Гюго, Дюма, Бальзак) школы. Но, объединяя, иногда ошибочно этими определениями все, по его мнению, фальшивое, критик неустанно подчеркивал, что романтическое неистовство все-таки имело и свое оправдание, так как отрицало ложный классицизм. «Так называемый романтизм» расчистил арену литературы, «заваленную сором и дрязгом псевдоклассических предрассудков; он далеко разметал их деревянные барьеры, уничтожил их австралийские табу и тем предуготовил возможность самобытной литературы», — утверждает Белинский в обзоре «Русская литература в 1842 году» (VI, 522).

Что же касается другой ветви романтизма, то с самого начала критической деятельности Белинский стремится обособить ее, отделить от «истинного романтизма» и особенно от «так называемого романтизма». В наиболее категорической, открытой форме это стремление обнаруживается тогда, когда представители революционного романтизма вообще не называются романтиками, в завуалированной — когда с романтизмом соотносится не все в произведениях данного поэта, а лишь какая-то часть, соответствующая «духу средних веков». В первом полугодовом обозрении «Ничто о ничем» (1836 г.) Белинский пишет: «Но вдруг все переменилось: явился Пушкин и вместе с ним так называемый романтизм» (II, 9). Критик не склонен целиком относить Пушкина к романтикам, и романтизм поэта видит в том, что он искал поэзию «в вечном, неизменяемом интересе души человеческой» (II, 10). Позднее, в 1841 году, говоря об ошибках Н. И. Надеждина, Белинский обвиняет его в глумлении над Байроном, Шиллером, Пушкиным, которые смешивались «с героями юной французской литературы», хотя Надеждин якобы прекрасно понимал, что они «совсем не романтики, но представители новейшей поэзии» (V, 214). В этом же году Белинский, снова возвращаясь к прежним колебаниям, говорит о том, что Пушкина не совсем удачно провозгласили «главою и хорегом наших романтиков»,— тогда как он шел самобытным путем, на котором «было не угоняться за ним многочисленным подражателям» (V, 297). Колебания сохраняются и в Пушкинском цикле, где Белинский «истинным романтиком» называет Жуковского и протестует против общераспространенного взгляда

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

на Пушкина, в котором хотели видеть романтика, «нисколько не подозревая романтика в Жуковском».

Здесь же Белинский высказывает свое мнение о романтизме Шиллера и Байрона. Характерно, что ни тот, ни другой ни разу не отделяются от романтизма с такой же настойчивостью, как в некоторых высказываниях о Пушкине. В творчестве Шиллера, в целом глубоко отличном от творчества «романтиков в духе средних веков», критик находит элементы двойственности, своеобразную точку пересечения, в которой «провозвестник высоких идей, жрец свободы духа, на разумной любви основанной», превращается в романтика в смысле средних веков. Такой точкой пересечения Белинский считает интимную лирику поэта. «Великим поэтом и романтиком по преимуществу» называется в статье Байрон. Это единственный пример в критике Белинского, когда один из ярчайших представителей революционного романтизма непосредственно, без оговорок определяется как романтик. Однако Белинский подчеркивает, что английский поэт «нисколько не принес пользы средним векам», а наоборот, нанес старому романтизму «страшный удар». На этом основании Байрон объявляется провозвестником «нового романтизма» (VII, 165). Такой взгляд на Байрона соответствовал общим рассуждениям критика о трансформации романтизма, об усилиях людей, имеющих право считать себя «солью земли», «осуществить идеал нового романтизма». Вероятно, ко времени написания Пушкинских статей у Белинского вырабатывался несколько иной взгляд на проблему романтизма, взгляд более общий, приближающийся к современному, но в последующих работах он не получил дальнейшего развития, и о новом романтизме больше нигде не говорится. Но показательно, что факт отделения от романтизма в духе средних веков и здесь налицо.

В этом же плане следует рассматривать и попытки критика объяснить характерные особенности произведений прогрессивных романтиков недостатками молодости, неопытностью. Так, например, «Кавказский пленник» выводится за рамки романтизма: Белинский фактически рассматривает эту поэму как реалистическую, но с учетом «детскости», «незрелости».

Если оперировать только что приведенными внешними фактами, то, действительно, легко сделать вывод об антиромантизме Белинского, проявляющемся уже в конце 30-х годов. Но такой вывод отнюдь не будет соответствовать существу отношения критика к романтизму. Многозначителен уже сам факт колебаний, оговорок в терминологическом разграничении. Еще более многозначительно выделение «новейшей идеальной поэзии», включающей в себя наиболее выдающиеся создания революционного романтизма. Критик не оставляет никакого сомнения в существовании органических связей между романтизмом и «новейшей идеальной поэзией», которые представляют, по мнению А. А. Гаджиева, наряду с восточной и античной формами, конкретно-исторические разновидности идеальной поэзии в целом. Под романтическим искусством в наиболее узком, бесспорном, строгом смысле Белинский разумеет «искусство средних веков, включая сюда и некоторых новейших поэтов, как, например, Шиллер» (III, 428). А в статье «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» Белинский дает, на наш взгляд, самое удачное из многочисленных определений «новейшей идеальной поэзии»: «В новейшей поэзии есть особый род эпоса, который не допускает прозы жизни, который схватывает только поэтические, идеальные моменты жизни и содержание которого составляют глубочайшие миросозерцания и нравственные вопросы современного человечества... Таковы все поэмы Байрона, некоторые поэмы Пушкина (в особенности «Цыга-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ны» и «Галуб»), также Лермонтова «Демон», «Мцыри» и «Боярин Орша» (VI, 415).

«Новейшая идеальная поэзия» никогда Белинским не отрицалась и даже больше того — лишь в редких случаях в ней отмечались отдельные промахи или недостатки. Эта поэзия являлась своеобразным эталоном поэтических достоинств и постоянно противопоставлялась ходульному романтизму. Но главное — конкретный анализ, в процессе которого Белинский практически указывал на общие черты метода в творчестве любого романтика, как бы терминологически он ни был определен. От того, что критик не называл некоторых представителей романтизма романтиками, они не превращались в реалистов, так как, обозначая особенности их художественного метода, Белинский в большинстве случаев исходил из специфики «идеальной поэзии».

Стремление же выделить определенную часть романтиков в самостоятельную категорию, неустойчивость терминологии объясняются, вероятно, отчасти тактическими соображениями, отчасти поисками таких определений, которые с наибольшей вероятностью могли характеризовать многочисленные ответвления в романтизме в их идейно-эстетической сущности. Романтизм в жизни и в искусстве рассматривался Белинским как крайне сложное, многообъемляющее явление, охватывающее противоположные по своему идеологическому содержанию течения. Осмысливая эпоху романтизма, А. Скабичевский в 1895 году верно заметил: «Это не есть одна только литературная школа, вызванная реакцией против ложного классицизма; не есть только политическая и умственная реакция, изнеможенное возвращение вспять к средним векам ... Это есть целое умственное движение европейского мира, развитие, совершенно иное в начале, иное в середине, иное в своем исходе; оно представляет на своей почве всевозможные политические доктрины — от социализма и демократизма до крайнего феодализма и ультрамонтанства, всевозможные нравственные теории — от безусловного самоотвержения и посвящения личности обществу до полнейшего индефферентизма и эгоизма, несколько литературных школ и философских систем»[14]).

В годы, когда эта пестрота была фактом совершающейся литературной и политической жизни, ограничиться какими-то всеохватывающими дефинициями было очень трудно. Но результаты конкретного анализа говорят обычно больше, чем любые, пусть самые совершенные определения: многочисленные высказывания о Шиллере, Байроне, Лермонтове, раннем Пушкине убедительно свидетельствуют о том, что Белинский видел романтическую природу их творчества, тонко улавливал далеко не всегда лежащие на поверхности принципиально сходные черты произведений перечисленных поэтов и поэтов, рассматриваемых непосредственно в лагере романтизма. Это полностью относится и к вопросу, поставленному в начале раздела,— о специфическом содержании романтических произведений.

Конечно, установить полное тождество содержания лирики, например, Жуковского и Пушкина нельзя, хотя у всех поэтов-романтиков наличествуют мотивы, связанные с романтической жизнью сердца и романтической жизнью природы, как их понимал «колумб русского романтизма». Прогрессивные романтики отразили в своем творчестве не только те стороны внутренней жизни человека, которые интересовали поэтов типа Жуковского, но и некоторые другие, что обусловливалось активной наступательной позицией, несмиряющимся протестом, бурными порывами к идеалу. Прогрессивными романтиками была ярко запе-

[14]) Соч. А. Скабичевского в двух томах. С.-П., 1895, т. 1, стр. 212.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

чатлена сфера гражданских чувств и настроений, что значительно расширяло диапазон романтической литературы. Вместе с тем, как выразители самых передовых, не противоречащих объективным закономерностям развития общества тенденций, прогрессивные романтики, стремясь обозреть картину мира, найти пути к будущему, поднимались до постановки грандиозных проблем, но оставаясь в собственной специфической сфере — сфере «энергического, страдательного чувства», «пламенного, бурного, порывистого одушевления», «глубокой мысли». В этом смысле Байрон «равен» Шиллеру, хотя «первый выразил собою переход от одного века к другому», а второй был «провозвестником нового века». Широко известная характеристика Байрона и Шиллера, развернутая Белинским в обзоре «Русская литература в 1840 году», интересна именно тем, что учитывает как идеологические, так и методологические проблемы. Одновременно противопоставляя и сопоставляя этих поэтов, критик пишет: «Поэзия Байрона — это вопль страдания, это жалоба, но жалоба гордая, которая скорее дает, чем просит, скорее нисходит, чем умоляет; это Прометей, прикованный к Кавказу; это личность человеческая, возмутившаяся против общего и, в гордом восстании своем, опершаяся на самое себя. Отсюда эта исполинская сила, эта непреклонная гордыня, этот могучий стоицизм, когда дело касается до общего,— и эта грустная любовь, эта кроткая задушевность, эта нежность и мягкость, при обращении к несправедливо отягощенной страданием личности. Шиллер — адвокат человечества, но полный любви и доверенности к общему, провозвестник высоких истин, голос, зывающий братьев по человечеству от земли к небу, орган неистощимой любви к человечеству; подобно Байрону, он весь в созерцании прав личного человека, индивидуума, против эгоизма общества и темных, непросветленных разумным сознанием верований; но он полон любви и очарования, полон надежд» (IV, 424—425). Общая тональность произведений Байрона и Шиллера различна, каждый из них писал о своих проблемах, но и тот и другой постигали мир через «магический кристалл» чувства, того и другого интересовали «глубочайшие миросозерцания и нравственные вопросы современного человечества». Байрон и Шиллер не остаются в узких рамках интимной лирики, их запросы шире, взгляды глубже, однако все, что они хотели сказать человечеству, сказано в их произведениях, так же как и у Жуковского, не посредством анализа прозы жизни, а через обращение «к высшим моментам бытия», преломившимся в психологии человека.

Ввиду консервативности общественно-политической позиции Жуковского это принципиальное сходство, скрытое за разностью тематики, не бросается в глаза, но оно совершенно очевидно, когда Белинский говорит о «неистовых романтиках». Остро захватывающая событийность сюжетов, изобилующих кровавыми столкновениями, страшные картины общества, «сатанические страсти» характеризуют произведения Гюго, Сю, Жанена, Дюма. Во имя чего все это делается? «Что такое кровавые нелепости Александра Дюма? — протест человека против общества, аппеляция человеческой личности на общество, поданная ею этому же самому обществу»,— пишет Белинский в обзоре 1840 года. И далее в том же духе он раскрывает смысл «Собора Парижской богоматери» и драм Гюго. Эти произведения, наделавшие в России столько шума, есть усилие «доказать, что и в самых искаженных человеческих натурах есть прекрасные стороны; что чудовище Казимодо может нежно любить женщину, что развратная Марион де Лорм может восстать из унижения и возвратить свое утраченное женственное достоинство через чувство любви, развратный шут Трибюле может нежно любить свою дочь, а гнусное чудовище Лукреция Борджиа может обнаруживать глубокое

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

материнское чувство» (IV, 420—421). Нетрудно заметить, что речь здесь идет тоже об аппеляции человека к обществу, о нравственных вопросах, только в своеобразном, «неистовом» выражении».

Следовательно, критический пафос Белинского по отношению к «неистовым романтикам» был вызван не особенностями их тематики — критик не возражает против сосредоточения на внутренней стороне человеческого существования, а формами выражения этого специфического содержания. Не всегда справедливо, но со страстной последовательностью Белинский выступал против «кажущейся силы страстей», «кажущейся оригинальности и яркости идей», «изысканности выражения, доходящей иногда до уродливости и чудовищности». Еще в 1835 году он выработал критерий для оценки относительного поэтического достоинства «идеальной» и «реальной» поэзии: каждая из них должна удовлетворять «условиям творчества, то есть идеальная — гармонировать с чувством, а реальная—с истиной представляемой ею жизни» (1,270)[15]).

[15]) Окончание статьи предполагается опубликовать в следующем выпуске филологической серии Ученых записок Томского университета.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

Ф. З. КАНУНОВА

ПОВЕСТЬ А. БЕСТУЖЕВА-МАРЛИНСКОГО «АММАЛАТ-БЕК»

(К проблеме эволюции романтизма писателя)

Среди повестей Бестужева-Марлинского 30-х годов большое место занимают произведения о Кавказе. Со времени выхода в свет «Аммалат-бека» («Московский Телеграф», 1832) имя Марлинского тесно связывается с Кавказом. В «Библиотеке для чтения» в течение ряда лет печатаются «Кавказские очерки» (1834 — VI, 1835 — XII, 1836 — XV и XVII), вплоть до незавершенного последнего «кавказского» произведения — повести «Мулла-Нур». Из 30 повестей, написанных Марлинским после 1825 г., свыше 13 посвящено Кавказу. Здесь и наиболее пространные по широкому охвату этнографического, бытового материала романтические повести, и любимые писателем путевые очерки, и лирические повести-монологи и т. д. Вслед за Пушкиным Бестужев прославляется как певец Кавказа и его исследователь.

Естественно, что кавказские повести привлекли к себе наибольшее внимание литературоведов. Глубокое изучение творчества Бестужева кавказского периода началось с работ советских исследователей М. Васильева[1]) и М. П. Алексеева[2]). В отличие от некоторых дореволюционных ученых[3]), утверждавших незначительность кавказского творчества Марлинского, М. П. Алексеев, изучив большой фактический материал, говорит об авторе «Аммалат-бека» как о прекрасном знатоке быта и природы Кавказа, о его замечательной осведомленности в кавказских наречиях и глубоких этнографических интересах. «О горах и горцах,— пишет М. П. Алексеев,— в частности о Дагестане, Бестужев для своего времени знал больше, чем кто-нибурь другой: свои личные впечатления, полученные им во время многочисленных походов и опасных экспедиций (например, в Табассаранские горы) он систематически и даже с некоторой долей педантизма проверял и обосновывал в чтении специальной литературы, как ни затруднительно было ее получение в глуши кавказских захолустий»[4]). Эти обширные знания Бестужева-Марлинского ис-

[1]) М. Васильев. Декабрист А. А. Бестужев как писатель-этнограф. Научно-педагогический сборник. Казань, 1926, стр. 56-57.

[2]) М. П. Алексеев. Этюды о Марлинском. Иркутск, 1928.

[3]) См., например, Е. И. Козубский. Памятная книжка Дагестанской области. Темир-Хан-Шура, 1895. «Очерки Марлинского, равно как и некогда знаменитые повести его из жизни Дагестанских горцев («Аммалат-Бек», «Мулла-Нур»), способствовали только распространению ложных понятий о Кавказе вообще и о Дагестане в частности. Марлинский был только в Тарках и Дербенте; все же почти, что он рассказывает о горах, составляет плод его воображения. К тому же очерки крайне бессодержательны», стр. 38.

[4]) М. П. Алексеев. Цитир. соч., стр. 33.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

следователь блестяще продемонстрировал на глубоком анализе разнообразных источников повести «Аммалат-бек».

Идя от работ М. П. Алексеева и М. Васильева, позднейшие советские литературоведы — В. Васильев[5], А. В. Попов[6]) расширили исследование кавказского периода жизни и творчества Бестужева, главным образом, под углом зрения этнографических, краеведческих интересов ссыльного декабриста.

Следующим значительным вкладом в изучение творчества Бестужева кавказского периода явилась работа виднейшего знатока декабристской литературы В. Г. Базанова.

В отличие и в дополнение к работам своих предшественников по изучаемой теме В. Г. Базанов не только отмечает заслуги Бестужева в области кавказоведения, но и стремится определить своеобразие бестужевского этнографизма. Бестужев трактуется Базановым как практик декабристского народознания, изучающий быт и этнографию Кавказа в свете общих идей декабристов. Творчество Бестужева 30-х годов В. Базанов рассматривает как выражение политической декабристской программы[7]). Под этим углом зрения исследуются наиболее характерные очерки Марлинского (например, «Рассказ офицера, бывшего в плену у горцев») и такие художественные произведения, как «Аммалат-бек» и «Мулла-Нур». В качестве главной проблемы этих повестей Базанов выделяет проблему взаимоотношения Кавказа и России, которой, как известно, декабристы придавали огромное значение.

Отмечая значительную ценность исследования Базанова, мы вместе с тем считаем, что изучением собственно кавказской темы и темы русско-кавказских отношений, как бы они ни были значительны для писателя-декабриста, не исчерпывается смысл его повестей о Кавказе и кавказцах. Можем ли мы, говоря, например, о «Демоне» или «Мцыри», или «Кавказском пленнике» Пушкина, ограничиться исследованием лишь кавказской темы, в них представленной?

Повести Бестужева 30-х годов должны быть изучены с учетом эволюции Бестужева-писателя в 30-е годы, в связи с теми центральными проблемами его эстетики, которые определили собой пафос его творчества последекабристской поры, и главным образом, в связи с центральной для писателя проблемой личности.

Все сказанное в полной мере относится к повести «Аммалат-бек», привлекшей к себе наибольшее внимание исследователей.

Яркие и оригинальные образы горцев, насыщенность произведения новым и очень интересным для русского читателя 20—30-х годов кавказским материалом, напряженный драматизм повествования, острые вопросы современности — все это делало повесть Бестужева популярной и объясняло повышенное внимание к ней литературоведов. Однако до сих пор идейно-художественное своеобразие «Аммалат-бека» остается во многом нераскрытым. Это объясняется отчасти и полной неисследованностью интересных архивных материалов, хранящихся в рукописном отделе Государственной Публичной Библиотеки им. Салтыкова-Шедрина, где находится не только беловой автограф, но и значительные отрывки черновой рукописи «Аммалат-бека». Анализ этих материалов позволяет сделать целый ряд наблюдений о том, в каком направлении шла творческая работа писателя. Этому же служит внимательное изу-

[5]) В. Васильев. Бестужев-Марлинский на Кавказе. Краснодарское кн. изд-во, Краснодар, 1939.

[6]) А. В. Попов. Русские писатели на Кавказе. А. А. Бестужев-Марлинский, вып. 1, Баку, 1949.

[7]) В. Базанов. Очерки декабристской литературы. М., 1953, стр. 452.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

чение **характера** работы Бестужева над теми реально-историческими источниками повести, которые указывались его исследователями; внимательное соотношение «исторической правды» и творческого вымысла писателя. Изучение всех этих вопросов поможет определить не только место «Аммалат-бека» в художественной эволюции Бестужева-романтика, но и отметить некоторые общие тенденции в развитии русской романтической повести, как закономерного этапа на пути к русской реалистической прозе.

I

Важнейшим недостатком в изучении творчества Бестужева 30-х годов является осмысление его произведений вне учета тех глубоких сдвигов, которые произошли в мировоззрении писателя в последекабристский период его творчества. Один из авторитетных исследователей Бестужева В. Г. Базанов пишет, например: «Многие повести Бестужева тридцатых годов... относятся в одинаковой степени и к раннему Бестужеву и к позднейшему Марлинскому, к Бестужеву-ссыльному. Если не знать, что эти повести написаны после 24 декабря 1825 года, то можно подумать, что они, как и «Замок Эйзен» («Кровь за кровь») остались лежать неопубликованными и через пять лет увидели свет без всякой переделки, в таком виде, в каком они должны были появиться в «Полярной звезде» или в «Звездочке»[8]). Вряд ли с этим можно согласиться.

Говоря о творчестве Бестужева 30-х годов, нельзя отвлечься от того временного перевала, который произошел в русской действительности последекабристского периода. Даже самый беглый взгляд на повести писателя 30-х годов говорит о значительной перемене, произошедшей в нем. Его произведения (за редким исключением) сейчас окрашены в трагические тона, они драматичны, несмотря на подчас замысловатую форму. В повестях Бестужева 30-х годов говорится, как правило, о трагических судьбах, разбитых сердцах, о гибели сильных, мужественных, красивых людей, свершающих порою роковые ошибки.

Называя себя «изувеченным гренадером», «птицей с надломленными крыльями», «отважным моряком, потерпевшим страшное крушение», Бестужев был близок к Лермонтову, как типичной фигуре в романтизме 30-х годов. «Как обломок кораблекрушения выброшен был я бурей на пустынный берег природы» (IV, X, 10). «Я отрубил канат, который держал ковчег мой хоть одной якорной лапой за землю обетованную... я выбросил в море **весь груз надежд,** уморил с голоду желание счастья ...»[9]),— писал Бестужев. Ему буквально вторил Лермонтов:

«В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит»[10]).

Кавказские письма Бестужева также исполнены глубокого драматизма, в них достаточно полно раскрывается трагедия передовых русских людей в страшную эпоху реакции.

По-прежнему ненавидя и отрицая крепостничество, «дикое варварство», «грубое невежество», «мертвенный застой» деспотичного самодержавия, Бестужев вместе с тем многое передумал, «совлекся многих

---

[8]) В. Базанов. Цитир. соч., стр. 419.
[9]) Русский Вестник. 1861. № 3, стр. 432.
[10]) Примерно то же говорил Чаадаев в письме к М. Ф. Орлову. Сочинения и письма П. Я. Чаадаева под. ред. М. Гершензона. М., 1913, т. II, стр. 214.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

заблуждений, развил и нашел много новых идей»[11]). Не имея возможности в пределах данной статьи подробно исследовать новые идеи Бестужева 30-х годов[12]), бегло укажем лишь на то самое главное, без чего нельзя говорить о его творчестве последекабристского периода. Важнейшим фактором эволюции мировоззрения Бестужева является его сближение в годы ссылки и солдатчины с действительностью и народом, о чем красноречиво говорят его письма[13]) и произведения 30-х годов и что, как мы увидим, отложит отпечаток на характер его романтизма.

Одновременно с этим Бестужев, как и другие передовые русские люди 30-х годов (Герцен, Белинский, Чаадаев, Лермонтов), осмысляя пережитое, принялся за настойчивое постижение законов исторического развития. Придавая исключительное значение исторической науке, Бестужев внимательно изучает произведения историков эпохи Реставрации (К. Полевой посылает ему «Письма об истории Франции» и «Историю завоевания Англии норманнами» О. Тьерри[14]), с интересом следит за трудами Н. Полевого, резко осуждает историческую концепцию Карамзина.

В изучении Бестужевым важнейших вех мировой истории кристаллизовался его метод познания действительности. Вслед за Н. Полевым[15]) Бестужев стремится к отрицанию рационалистической трактовки истории, к утверждению идеи единства и закономерности исторического процесса, идеи исторической необходимости[16]). Все эти идеи осмыслялись Бестужевым в романтико-идеалистическом плане. Историческое развитие, сторонником которого выступает Бестужев, в 30-е годы понималось им как развитие нравственное преимущественно, как развитие «духа народа». Классовую борьбу как источник исторического развития Бестужев игнорирует. В этом смысле специфично его отношение к Тьерри, Баранту, Менье, которые открыли буржуазную теорию классовой борьбы[17]). Главное для русского писателя в трудах Тьерри отнюдь не теория классовой борьбы, мимо которой он проходит, а антифеодальный, демократический пафос, интерес к народу[18]), горячее стремление отказаться от рационалистической трактовки истории. «Историки, созданные XVIII в.,— писал Тьерри,— были под влиянием философии своего времени, они насиловали факты во имя разума и права: этот способ не годится для сочинения истории... В наше время нельзя писать историю в пользу одной идеи»[19]).

---

[11]) Русский Вестник. 1861, № 3, стр. 292.

[12]) См. об этом в нашей специальной работе «Концепция человека в эстетике и творчестве Бестужева 30-х годов». В печати. Ученые записки Томского государственного университета.

[13]) См., например, письма братьям Полевым. «Русский Вестник». 1861, № 3-4, стр. 319, 329 и др.

[14]) См. Архив Бестужевых. Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом), ф. 54, № 12. В дальнейшем — Архив ИРЛИ.

[15]) См., например, предисловие к «Истории русского народа» Н. Полевого или его критическую статью об «Истории Государства Российского» Карамзина.

[16]) Эти мысли получили развитие в программной для 30-х годов статье о романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем», в письмах и в целом ряде произведений Бестужева.

[17]) К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные письма. М., Госполитиздат, 1947, стр. 63.

[18]) Буржуазную ограниченность Тьерри в отношении к народу очень хорошо показал Г. В. Плеханов. См. Г. В. Плеханов. Сочинения. ГИЗ, М.-Пг., 1923, т. VIII, стр. 15.

[19]) Огюстен Тьерри. История завоевания Англии норманнами. Ч. I, СПб., 1868, стр. 5.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

В статье о романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» Бестужев, солидаризируясь с Н. Полевым[20]), рассматривает историю в ее поступательном развитии, как смену эпох, из которых каждая разрешает свою особенную нравственную проблему. Вслед за либеральными буржуазными историками Бестужев видит смысл исторического процесса в нравственном совершенствовании человечества.

Поскольку для писателя-романтика главное — духовное стремление эпохи (рассматриваемое в отрыве от глубоких социальных процессов действительности), то естественно, что на первый план в художественном познании истории народа выдвигаются вопросы нравственные, связанные с изучением национальных обычаев, навыков, верований народа, традиций. Все это входило в расширительное толкование романтиками нравов, ставших не только важнейшей исторической, но и эстетической категорией[21]). «Письма об истории Франции» и «История завоевания Англии норманнами» Огюстена Тьерри, с одной стороны, и западноевропейский (английский и французский) исторический роман — с другой, оказали значительное воздействие на художественное творчество Бестужева. Тьерри был историком-художником, обладавшим прекрасным повествовательным слогом, впервые введшим в научный оборот широкие летописные, фольклорные источники, яркие этнографические материалы.

История народа для Тьерри—это не только история победителей-завоевателей, но и в огромной мере побежденных, оказавших значительное влияние на общую культуру страны. Создавая свою «Историю завоевания Англии норманнами», Тьерри с большим интересом и вниманием исследовал англо-саксонскую расу, ее многочисленные племена, их быт и нравы. «Я полагал,— писал Тьерри,—сделать нечто действительно полезное для науки построением ... истории валлайцев, ирландцев, чистой породы бритов и норманнов материка, а в особенности многочисленного народонаселения, обитавшего и обитающего доселе в южной Галлии между Лаурой, Роной и двумя морями»[22]).

В истории Тьерри использовано множество народных англосаксских, норвежских, датских песен. Это и народная песня англосаксов о брунанбургской победе[23]), и великолепная «Смертная песня Рагнара-Лодоборка», одного из крупных скандинавских корсаров, «морских королей», исполненная «живым военным и религиозным фанатизмом, которым в IX веке так ужасали датские и норманнские викинги»[24]).

Видя в изучении колорита местных провинциальных культур важнейшее средство познания и изображения прошлого, Тьерри с восторгом вспоминал о гениальном Вальтере Скотте, которого он считал своим прямым союзником.

Многое в истории Тьерри было близко Бестужеву. В своих произведениях на кавказскую тему он выдвигает на передний план исследование различных племен, их быта, нравов, наречий, фольклора. Так же как Тьерри, Бестужев, изображая русско-кавказскую войну, заинтересован в большей мере историей побежденных.

---

[20]) В письме к Бестужеву К. Полевой, называя Тьерри «гением нашего века», говорит о большом влиянии его на Н. Полевого: «брат ему многим обязан». Архив ИРЛИ, ф. 54, № 12.

[21]) См. об этом Б. Г. Реизов. Французский роман эпохи романтизма. Л., 1964.

[22]) Огюстен Тьерри. История завоевания Англии норманнами. Ч. I, СПб., 1868, стр. 8.

[23]) Там же, стр. 329.

[24]) Там же, стр. 82 — 83. Интересно, что Бестужев в «Аммалат-беке» и «Мулле-Нуре», широко используя фольклор многих горских племен, приводит тоже «Смертную песню» горцев, высоко оцененную Белинским (см. ниже).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

В статье о романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» Бестужев очень высоко ценит Вальтера Скотта прежде всего за его умение нарисовать нравы, поверья, «домашний быт» людей самой отдаленной эпохи. «...Гений Вальтер Скотта,—пишет Бестужев,— угадал домашний быт и вседневный ум рыцарских времен» (IV, X, 594). Герои Вальтера Скотта — «живые люди ... с их поверьями, с их обычаями, с любовными их приговорками». И далее: «Вальтер Скотт не романтик по предмету, но он романтик по стерновскому духу анализа всех движений души, всех поступков воли» (IV, XII, 595). То есть признавая самым главным условием для писателя-романтика изображение характера (анализ движения души, всех поступков воли), Бестужев склонялся к мысли что **оно возможно лишь в определенной связи с нравами, местным колоритом, эпохой.**

II

Решившись создать большую повесть о кавказцах, Бестужев погружается со всей серьезностью в изучение их быта, истории, нравов. Многочисленные кавказские очерки и этюды, рассуждения о Кавказе и кавказских народах в письмах можно рассматривать как своеобразную подготовку к созданию «Аммалат-бека».

Замысел повести относится к лету 1830 г. В письме к Ф. Булгарину от 10 июня 1830 г. Бестужев пишет, что «в непродолжительном времени» доставит повесть «Аммалат-Бек». «Она познакомит вас с прикаспийской стороной Кавказа»[25]). Однако работа над повестью затянулась. «Писать о Кавказе дельно,— говорит Бестужев,— надо знать грамоте не по палочкам ... нам хотелось бы лучше знать настоящие нравы, обычаи, привычки горцев ...» (II, IV, 169). Все это блестяще отразилось в его повести, насыщенной богатейшим материалом быта, этнографии, истории и фольклора.

9 июня 1831 г., посылая первые пять глав своей повести Н. Полевому, Бестужев отмечает новизну и оригинальность материала: «... рамы впрочем довольно свежие, из горного дерева ...»[26]). И только в конце сентября 1831 г. Бестужев отсылает Полевому остальную часть. Высказывая некоторые спасения относительно несоразмерности отдельных частей повести, Бестужев подчеркивал главное для него в произведении — **характер** Аммалата, считая, что эта нелегкая задача им решена. («Сдается мне, что характер Аммалата выдержан с первой главы...»[27]).

Характер для романтика Бестужева — это «выражение страстей» в определенной связи с нравами, бытом народа. Социального анализа страстей Бестужев не знал.

Все приобретенные Бестужевым богатые знания о Кавказе, разнообразные сведения по истории, этнографии, фольклору, прекрасное знание языков — было подчинено одной цели — понять и художественно осмыслить характер, быт и нравы нового для него восточного человека. «Горцы — достойные дети Кавказа,— говорит он в одном из писем Полевым,— это не Персиане, не Турки. Сами бесы не могли бы драться отважнее, стрелять цельнее»[28]). Таков герой повести Бестужева — племянник тарковского шахала Аммалат-бек. Появляется в повести он во время народного праздника как участник и блестящий победитель

---

[25]) Русский Вестник. 1870, № 3, стр. 509.
[26]) Русская старина. 1901, № 2, стр. 393.
[27]) Русский Вестник. 1861, № 3, стр. 301.
[28]) Там же, стр. 307.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

скачек и стрельбы. Неоднократно автор любуется своим лихим и ловким героем: «Он сидел на червоном коне, и тот крутился под ним как вихорь... Двадцать нукеров на лихих скакунах, в чухах, блестящих галунами, сдвинув шапки набекрень, скакали, избочась, сзади» (II, V, 7). Отважный, смелый, находчивый, он поражал своей силой и ловкостью даже опытных горцев. «...Говор похвал раздался со всех сторон ... Толпа заревела от удовольствия: Игид! игид (удалец)! Алла Валла-га!».

Главная эстетическая задача писателя — показать характер кавказца в сложных столкновениях, в драматических коллизиях. Вместе с этим в повести поставлены и некоторые общие вопросы, связанные с проблемой личности и имеющие большое значение для русского писателя последекабристской поры, вопросы, связанные с общественной, исторической, национальной детерминацией личности (проблемы свободы и необходимости, разума и чувства и т. д.).

Аммалат еще юноша, его характер, на который отложил неизгладимый отпечаток Восток, находится в процессе становления. Ему доступны самые противоречивые чувства — жестокость и великодушие, замкнутость и восторженность. Достаточно вспомнить два эпизода с конем. В первом случае Аммалат, рассвирепевший, убивает старого, честно и долго служившего ему коня только за то, что он утратил ловкость и не сумел перескочить барьер. Сколько ни просил Сафир-Али, молочный брат Аммалата, не мучить бегуна, Аммалат не внимал ничему и ... «так сильно ударил его рукоятью сабли в голову, что конь грянулся о земь без дыхания» (II, V, 9).

— Так вот награда за верную службу! — сказал Сафир-Али, с сожалением глядя на издохшего бегуна.

— Вот награда за ослушанье! — возразил Аммалат, сверкая очами» (II, V, 9).

Но в другом случае тот же Аммалат оплакивает гибель коня, не выдержавшего тяжелого горного перехода. «Израненный и измученный, Аммалат, казалось бы, был нечувствителен к боли: слезы его катились о павшем бегуне...

— Ты уже не будешь носить меня, как пух по ветру ... С тобой добыл я славу наездника. Зачем же мне переживать и ее и тебя! Он склонил лицо в колена и долго безмолвствовал» (II, V, 28).

Две равновеликие силы борются за Аммалата. Верховский, русский полковник ермоловской закалки, просветитель, верующий в добро и людей, хочет воспитать Аммалата, сделать из этого незаурядного по силе и природному уму юноши настоящего человека. Второй силой является Султан-Ахмет-хан, кровный враг русских, который стремится сделать Аммалата своим союзником в борьбе с «неверными». У каждого из претендентов на душу Аммалата есть свое, сильное оружие. Верховский спас Аммалата от верной смерти. Он вымолил у Ермолова прощение Аммалату, которому за двойную измену русским грозила неминуемая гибель. Верховский полюбил Аммалата, относился к нему как к брату, воспитывал и учил его. Но каких бы значительных успехов в воспитании и просвещении Аммалата ни достиг Верховский, у его идейного врага, Султан-Ахмет-хана, было свое сильное оружие. Он был отцом возлюбленной Аммалата Селтанеты, которую молодой горец полюбил со всей страстью азиата.

Для самого Аммалата проблема русско-кавказских отношений не является сколько-нибудь важной и значительной. Найти возможность в сложных жизненных обстоятельствах примирить чувства и долг — вот к чему больше всего стремится Аммалат.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

К этому же в конечном счете направлены и усилия Верховского, который сначала только догадывается, а затем узнает о любовной драме своего воспитанника.

Основная часть повести — это главы, в которых с разных сторон показано воспитание Аммалата, борьба за него, страстное стремление русского просветителя вырвать человека из власти слепых стихийных сил природы. Просветитель-гуманист Верховский борется не только за то, чтобы из Аммалата сделать верноподданного России, но и настоящего человека, у которого бы гармонически сочетались красота внешняя, физическая и внутренняя, духовная.

Проблема характера была центральной и в других повестях Бестужева 30-х годов («Фрегат «Надежда», «Страшное гаданье», «Вечер на кавказских водах» и др.). И хотя сейчас она решается на кавказском материале, его романтические герои, исполненные необузданных страстей, стоящие перед решением сложных философских проблем личности, схожи между собою.

Правда, Аммалат несет в себе специфические национальные черты. Эта сторона характера героя очень интересует автора. Много о ней рассуждает Верховский. «Трудно вообразить, еще **труднее понять европейцу** вспыльчивость необузданных или, лучше сказать, разнузданных **страстей азиатца»** (II, V, 77). «Природа на зубок подарила ему все, чтоб быть человеком в нравственном и физическом смысле, но **предрассудки народные** и небрежность воспитания сделали все, чтобы изурочить, изувечить эти дары природы» (II, V, 77). Или: «Аммалат мой скрытен и недоверчив. Я не виню. Я знаю, как трудно переломить **привычки»** (II, V, 95). И далее следует пространный истрический очерк о том, как варварский деспотизм Персии, власть собственности самым пагубным образом отразились на характере человека, исказили его лучшие задатки.

Но можно ли изменить веками сложившиеся привычки, ставшие «второй натурой», можно ли исправить человека, сознательно руководя его воспитанием. Это был очень важный вопрос, поставленный просветителями и Руссо, он горячо дебатировался (применительно к новым условиям) в социально-утопической французской литературе (Сен-Симон, Фурье)[29]) и был чрезвычайно важным в условиях русской действительности 30-х годов, в период напряженных поисков выхода из тупика, попыток переустройства жизни.

В одном из первых писем Верховский говорит своей невесте, что «он начал перевоспитывать душу Аммалата» ... «Высказываю, доказываю ему, что есть дурного в их обычаях, что хорошего в наших; толкую истины всеместные и всевечные. Читаю с ним, приохочиваю к письму и с радостью вижу, что он пристрастился к чтению и к сочинению ... понятливости необычайной» (II, V, 77). Вопрос о воспитании Аммалата настолько важен для писателя, что освещается в повести со всех сторон. Вводится дневник Аммалата — исповедь героя, помогающая увидеть его духовное развитие. «Так этот-то новый мир называется мыслию! Прекрасный мир,— записывает Аммалат,— ты долго был для меня мутен и слитен, как млечный путь, который, говорят, составлен из тысяч сверкающих звезд! Мне кажется, я всхожу на гору познания из мрака и тумана ... каждый шаг открывает мне зрение шире и далее ...» (V, 79). ... «Верховский не только манит меня к познанию, но дает и средства

---

[29]) См. Б. М. Эйхенбаум. «Герой нашего времени» в кн.; «Лермонтов. Статьи и исследования». АН СССР, 1963.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

присвоить их. С ним, как с матерью молодая ласточка, пытаю новые крылья ... Придет пора, и я облечу поднебесье...» (II, V, 80).

Образование и воспитание Верховского приносят много пользы герою Бестужева. Аммалат учится владеть собою. В ответ на мольбу горячо любимой Селтанеты предать русских и остаться в горах, он говорит о своих обязанностях, о долге.

— Не отравляй моей раны сомнениями, Селтанета. До сих пор твоя **воля была единственною твоею обязанностью.** Но я мужчина, я друг; судьба сковала на меня цепь благодарности за добро: она влечет меня к Дербенту» (II, V, III. Подч. мной. — *Ф. К.*). (Ср. с письмом Верховского о необузданном азиате, у которого «одна воля была границей желаний»). Аммалат сейчас начинает понимать, что кроме свободы воли существует еще и необходимость, с которой человек обязан соизмерять свои поступки.

Только что приведенные слова Аммалата, да и весь его диалог с Селтанетой из VIII главы, как показывает сохранившийся черновой автограф, многократно переделывался. Вначале на первый план выдвигалась любовь Аммалата сама по себе, как личное интимное чувство. Но затем, заостряя суть спора между героями, автор стремится усложнить психологию Аммалата, делает акцент на осознании им своего долга. Чтобы убедиться, насколько важной была для Бестужева эта линия **духовного роста героя,** все вопросы, связанные с нравственно-философской трактовкой личности, достаточно сравнить черновой вариант VII главы и ее канонический текст.

Черновой вариант	Книжный текст
До сих пор твоя воля была твоим единственным долгом. До сих пор ты знаешь только цвести подобно розе, порхать подобно бабочке — для меня, мужчины, судьба сковала цепь **неразрывную,** она **тащит** меня против **воли** к Дербенту[30]).	До сих пор ты знала только цвести подобно розе, порхать подобно бабочке. До сих пор твоя воля была единственною твоею обязанностью. Но я мужчина, я **друг;** судьба сковала на меня **цепь благодарности за добро. Она влечет** меня к Дербенту (II, V, III).

Перед нами явное стремление писателя усложнить психологию героя, осознавшего чувство благодарности и долга, подчеркнуть его духовный рост.

Если для Селтанеты «долг», «обязанность», «благодарность» — «золотошвейные слова» (II, V, III), то Аммалат начинает уже понимать их глубокий драматический смысл[31]). «Священный союз связывает меня с русскими, и покуда хан не примирится с ними, явный брак с тобой невозможен ... и не от русских, а от хана»[32]).

Не менее горячо и убежденно спорит Аммалат с Ахметом-ханом:

— Хан! Ты знаешь, что не русская храбрость, русское великодушие победило меня: я не раб, а товарищ их.

— Тем во-сто раз хуже и постыднее для тебя! Наследник шамхалов ищет серебряного темляка. Хвалится тем, что он застольник полковника.

---

[30]) Архив Бестужевых. Государственная публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, ф. 69, № 2. В дальнейшем — Архив Бестужевых. ГПБ.

[31]) Здесь тоже интересно сравнить черновую и беловую редакции «Аммалат-бека»

Долг, долг, произнесла Селтанета, печально качая головою, какое золотошвейное слово изобрел ты.	Долг! Обязанность! Благодарность... Сколько золотошвейных слов изобрел ты...

[32]) Эти слова в таком законченном, категорическом виде отсутствовали в черновике. См. Архив Бестужевых. ГПБ, ф. 69, № 2.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

— Умерь свои слова, Султан-Ахмет! В. обязан я более, чем жизнью: **союз дружбы связывает нас!**

— Ты не мулла, я не факир: я имею свои **понятия о долге честного человека.**

— ...В последний раз позволь спросить тебя: хочешь ли послушаться советов друга, которого меняешь ты на гяура? Хочешь ли остаться с нами навсегда?

— Жизнь бы свою отдал я за счастье, которое предлагаешь ты так щедро; но я **дал обет возвратиться и сдержу его.**

— Это решительно?

— Непременно» и т. д. (II, V, 116—117).

По сравнению с черновым вариантом этот диалог значительно увеличен и заострен. Здесь Аммалат решительнее, смелее, убежденнее, его аргументация богаче и убедительнее, углублена и драматизирована тема борьбы чувства и долга[33]).

Одновременно из спора Аммалата с Султаном-Ахметом-ханом становится очевидным нравственное превосходство Аммалата перед своим оппонентом, превосходство, достигнутое главным образом просвещением. Отсюда в его лексике появляются слова, полностью чуждые Ахмету-хану (с его инстинктивной жаждой мести и слепой ненавистью к русским) — **«союз дружбы», «долг честного человека», «обязанность», «благодарность».**

Однако драматическая коллизия повести заключается прежде всего в том, что все эти качества, вновь обретенные Аммалатом при помощи его друга и воспитателя Верховского, **оказываются бессильными перед природой и обстоятельствами.**

Благовоспитанная мудрость Аммалата оказалась непрочной. Стоило только Ахмету-хану пустить в ход коварные интриги и оклеветать Верховского, как от этой приобретенной мудрости не осталось и следа. «Все, что доселе таилось в нем утешительного, благородного, высокого, вспыхнуло вдруг и **превратилось в пепел»**... Дикий зверь, которого укротил В., сорвался с цепи» (II, V, 127). То есть горячие просветительские надежды Верховского отступили, казалось бы, **перед темными необузданными силами природы, перед теми сторонами натуры, которые недоступны воздействию извне.** В этом смысле «Аммалат-Бек», так же как и другие повести 30-х годов — «Фрегат «Надежда», «Страшное гаданье», «Вечер на кавказских водах» — явился своего рода ударом по просветительской вере в исконно добрую природу человека, а вместе с этим в возможность рационального решения жизненных проблем.

В ряде произведений и писем 30-х годов Бестужев, осмысляя пережитое, подчеркивает возросший в нем скепсис к наивным просветительским прогнозам. «Я слишком верил силе разума. И решение задачи не оправдало данных. Это изменило образ моего воззрения на пороки и доблести, на злобу и доброту»[34]). Бестужев с восторгом говорит о таких произведениях Н. Полевого, как «Блаженство безумия» и «Художник», главный пафос которых выражен в приведенных Полевым словах Шекспира:

Есть многое в природе, друг Горацио,
Что и не снилось вашей философии[35]).

Эти же слова Бестужев вкладывает в уста одного из наиболее «загадочных» героев типичной для 30-х годов повести «Вечер на кавказских

---

[33]) Архив Бестужевых. ГПБ, ф. 69, № 2.
[34]) Русский Вестник, 1861, № 3, стр. 297.
[35]) Н. Полевой. Мечты и жизнь. М., 1833, ч. I, стр. 13.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

водах»[36]). Не рационалистически ясным, как это было в большинстве повестей 20-х годов, а клубком неразрешимых противоречий представляется сейчас Бестужеву сознание человека.

В этом смысле Аммалат предвосхищает сложного демонического героя Лермонтова с его жаждой жизни и добра, с одной стороны, и обреченности миру зла — с другой[37]). Вместе с тем в «Аммалат-беке не отвергалась вера в просветительство как метод переделки мира и людей, а лишь усложнялось отношение к нему (см. ниже). Идя от коренного положения романтической эстетики о характере как выражении сложной борьбы страстей, Бестужев неуклонно драматизирует образ Аммалата.

Герой Марлинского отнюдь не заурядный убийца, а трагическая фигура, жертва. Чтобы понять это, достаточно сравнить повесть «Аммалат-бек» с той реальной историей, которая положена в ее основу и была широко известна во времена Марлинского не только в Дербенте, но и в Петербурге. В цитированном выше письме к Н. Полевому от августа 1831 г. Бестужев говорил о своей повести: «Это истинное происшествие, и я от себя прибавил только подробности: дело кончается тем, что Аммалат убьет своего благодетеля... Как и за что позвольте вас помистифицировать до поры до времени»[38]). Действительно, повесть Бестужева, как прекрасно показано в статье М. П. Алексеева «Источники повести «Аммалат-Бек»[39]), основывалась на реальном происшествии. Недаром «Северная Пчела» назвала «Аммалат-бек» «былью действительною», которую за Кавказом знает всякий»[40]). Приведенные М. П. Алексеевым свидетельство И. Г. Радожицкого[41]), «Записки»

---

[36]) Интересно отметить, что приведенные шекспировские слова о сложности и противоречивости жизни, не укладывающейся в четкие рационалистические представления, любил повторять и В. Ф. Одоевский, как один из ярких представителей романтизма 30-х годов. См. В. Ф. Одоевский. Сочинения. СПб., 1844, т. II, стр. 286.

[37]) Известно, что Лермонтов был внимательным читателем «Аммалат-бека». Так, в юнкерском альбоме четыре рисунка являются иллюстрациями к повести «Аммалат-бек». См. Н. И. Павлов. «Живописное наследство Лермонтова» в кн. «Литературное наследство», тт. 45 — 46, стр. 156, 176 — 177. Ср. Л. П. Семенов. «К вопросу о влиянии Марлинского на Лермонтова» (Филологические записки. Воронеж, 1914, вып. 5—6, стр. 615).

Проблема — Лермонтов и Марлинский — в нашем литературоведении решалась главным образом в плане противопоставления методов двух писателей (см., например, интересную статью В. Э. Вацуро «Лермонтов и Марлинский» в кн.: «Лермонтов». Сб. статей и исследований, 1964). Если же наши исследователи говорят о влиянии Марлинского на Лермонтова, то, как правило, они торопятся оговориться, что видят это влияние в решении чисто кавказских этнографических вопросов, не поднимающихся до широких литературных проблем». — Г. В. Филатова. Ранние кавказские поэмы М. Ю. Лермонтова. В кн.: «Ученые записки» Московского городского пединститута им. Н. К. Крупской, т. CLII, вып. 10, стр. 163. Не имея возможности в пределах данной статьи специально остановиться на указанной проблеме, укажем лишь, что решаться она должна, как нам представляется, не столько в плане влияний, сколько в плане идейно-художественной общности прогрессивного русского романтизма 30-х годов, его типологии. Близость двух русских писателей проявляется, как нам представляется, именно в постановке больших «широких литературных» проблем и, прежде всего, проблемы личности, проблемы характера, которые решаются Бестужевым-Марлинским и Лермонтовым с различной глубиной и художественной силой.

[38]) Русский «Вестник», 1861, № 3, стр. 302.

[39]) М. П. Алексеев. Этюды о Марлинском. Иркутск, 1928.

[40]) «Северная Пчела», 1834, № 39.

[41]) «Древняя и Новая Россия», 1877, т. II, № 7, стр. 239.

Ср. «Аммулат-Бек» (Из неизд. записок генер. Радожицкого). — «Древняя и Новая Россия», 1879, № I, стр. 84 — 85.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Н. Н. Муравьева[42]), «Воспоминания» Я. И. Костенецкого[43]) и другие источники дают полное представление о той реальной истории, которая произошла в Дербенте в 1823 г. и легла в основу повести Марлинского. О реальной основе своей повести говорит и сам Марлинский в «Примечаниях» к «Аммалат-Беку». «Описанное выше происшествие,— пишет он,— не выдумка. Имена и характеры лиц сохранились в точности... Завязка досталась автору из рук молвы... Пылкие страсти здесь вовсе не редкость, а мщение — святыня для каждого мусульманина: это канва... Аммалат был красавец собою и с счастливейшими способностями — все анекдоты об его удальстве в стрельбе и скачке, описанные в первой главе, до сих пор ходят в Дагестане... Селтанета до сих пор прелестна собой и, живучи в Бурной крепости с мужем своим Абдул-Месселином, свела с ума не одного русского»[44]).

Сравнение повести с ее источниками показывает, вместе с тем, и другое — в каком направлении шла творческая литературная обработка материала. (М. П. Алексеев в своей статье сознательно не ставил этого вопроса, сосредоточив свое внимание на источниковедческой стороне исследования. «Нас,— писал он,— не интересуют сейчас характер и приемы этой работы»[45]), речь шла о соотношении фактической и творческой сторон произведения. — *Ф. К.*).

III.

Судя по всем имеющимся в нашем распоряжении источникам повести, Бестужев-Марлинский значительно изменил—усложнил и драматизировал образ самого Аммалата. Согласно преданию Аммалатом от начала и до конца движет честолюбие и необузданная корысть. Они — основа его «дружбы» с Верховским, они же явились побудительной причиной его преступления. В повести мы видим нечто совершенно иное. Личная корысть, как важнейший мотив поведения героя, здесь отсутствует. Властолюбие и политические мотивы оттеснены на задний план сильной, необузданной страстью азиата к Селтанете, дочери Султана-Ахмета-хана, кровного врага русских и Верховского. Этим герой Марлинского значительно облагорожен и поставлен в сложное драматическое положение.

Сделав идейным центром повести проблему характера, Марлинский, как мы видели, вводит большой материал, связанный с воспитанием Аммалата, его духовным ростом, трагическим разладом в нем между чувством и долгом. Отсылая Н. Полевому первые пять глав «Аммалат-бека», Бестужев в конце рукописи, немного отступя, прибавил: «За сим последует по крайней мере пять глав еще. Завязка, можно

---

[42]) Записки Н. Н. Муравьева. — «Русский Архив», 1888, II, стр. 328—329.

[43]) Я. И. Костенецкий. Записки об Аварской экспедиции на Кавказе в 1837 г. — «Современник», 1850, кн. X, стр. 82; кн. XI, стр. 75, 78, 79, 80.

[44]) Это примечание Бестужева, заключающее собой беловой автограф рукописи «Аммалат-бек» (см. Архив Бестужевых. ГПБ, ф. 69, № 7), датируемое сентябрем 1831 г. и напечатанное в «Московском Телеграфе» (через номер после опубликования повести по просьбе самого автора: «Чтобы не разрушить занимательности романтической, примечание можно поместить номером после») — стало библиографической редкостью: никогда более не печаталось и ни в одно собр. соч. Бестужева-Марлинского не входило. Между тем, оно интересно с разных точек зрения. Во-первых, сам автор настаивает на реальных источниках своей повести. Во-вторых, он пытается объяснить характер отступлений и, тем самым, иногда приоткрывает свой творческий лабораторий. В-третьих, в примечаниях Бестужева сквозит желание «притушить», смягчить драматизм своей повести, «заземлить» ее для того, чтобы сгладить остроту в постановке некоторых острых проблем современности.

[45]) М. П. Алексеев. Цитир. соч., стр. 40.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

сказать, только отсюда начинается»[46]). То есть для Бестужева завязка связана с началом дружбы Аммалата и Верховского, с началом его образования и воспитания, а вместе с тем с появлением его раздвоенности.

По преданию, Аммалат убивает Верховского за то, что тот не оправдал его корыстных расчетов, после чего он бежит в Аварию, где становится ханом и женится на дочери шамхала. В повести сам факт убийства драматизирован, а судьба убийцы весьма трагична. Аммалат исполнен тяжкой душевной муки: перед кровавой развязкой он проводит «бурную мучительную ночь, полную терзаний и сомнений». «Зачем бросил ты, Султан-Ахмет-хан, молнию в грудь мою. Братская дружба и братопредательство, братоубийство... Я не могу спать, не могу думать о другом: **душа моя подобна теперь голой скале, на которую слетаются одни хищные птицы и злые духи**...» (II, V, 140). И свершив злодейство, Аммалат не находит себе никакого покоя. «Трудно было узнать, невозможно передать того, что крутилось вихрем в груди его» (II, V, 150). «Ни ум, ни сердце его не оправдывали кровавого поступка, и образ падающего с коня В. неотступно возникал даже перед закрытыми очами» (II, V, 152). О страшной внутренней борьбе Аммалата, о заболевшей совести его красноречиво говорит последняя глава — сцена гибели героя, описание его предсмертных мук, его внешнего облика. Вот портрет умирающего Аммалата:

«Змеиный след тоски, проторенный на щеках слезами, глубокие морщины лба, нарезанные не летами, но страстями, и кровавые царапины обезображивали его прекрасное лицо, и на нем выражалось что-то мучительнее боли, что-то страшнее кончины» (II, V, 163). И предсмертный бред Аммалата также полон страшных дум, горячего раскаянья.

«Кровь, сказал он, разглядывая свою руку... все кровь! Зачем на меня надели его кровавую рубашку... Судорожное движение прервало бред его; невыразимо страшный стон вырвался из груди страдальца, и он впал в томительное забытье, в котором одна душа живет еще, чтобы страдать» (II, V, 164).

Эта сцена тем более интересна для исследователя, что среди бумаг Бестужева сохранился черновой вариант ее, анализ которого дает возможность с большим основанием судить о направлении мысли автора в процессе его работы над образом центрального героя.

Черновой вариант	Окончательный текст (изд. 1838 г.)
Змеиный след тоски, проторенный на щеках слезами, и глубокие морщины лба, прорезанные не годами, обезображивали его прекрасное лицо[47]).	Змеиный след тоски, проторенной на щеках слезами, и глубокие морщины лба, нарезанные не летами, но **страстями,** и кровавые царапины обезображивали его прекрасное лицо, **и на нем выражалось что-то мучительнее боли, что-то страшнее кончины.**
Что такое, зачем я запрятал в могилу другого, **шепчешь ты...** судорожное движение прервало его... невыразимой **тоски** стон вырвался из груди страдальца... Он впал в забытье[48]).	Что такое? что! зачем я спрятал в могилу другого? **шепчешь ты...** Судорожное движение прерывало бред его; невыразимо страшный стон вырвался из груди страдальца, и он впал в **томительное** забытье, **в котором одна душа живет еще, чтобы страдать.**

[46]) Архив Бестужевых. ГПБ, ф. 69, № 7.
[47]) Архив Бестужевых. ГПБ, ф. 69, № 2.
[48]) Там же. Подч. Бестужевым. — Ф. К.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Он упал, и ледяная рука смерти задушила в груди его последний вздох, сохранила на челе печать последней тоски. Страшно было видеть закатившиеся очи...[49]).

Он, верно, был **злодей...** сказал лекарь Верховского...[50]).

Еще несколько трепетаний, несколько хрипений, и ледяная рука смерти задушила в груди раненого последний вздох, сохранила на челе печать последней тоски, **собирающей медленно целые лета раскаянья в один быстрый миг, в который душа, отрываясь от тела, чувствует равно муки жизни и ничтожества, чувствует вдруг все угрызения минувшего и все страхи будущего.** Страшно было видеть... (II, V, 164—165). /

Он, верно, был б о л ь ш о й г р е ш н и к! тихо сказал В. стоявшему подле него генеральскому переводчику...

Во всех приведенных примерах — очевидное стремление писателя показать острую психологическую борьбу в сознании героя. Здесь Аммалат все более и более удаляется от своего кавказского прототипа и приобретает «европейский» романтический характер. Даже сам Марлинский в «Примечаниях» к «Аммалат-беку» косвенно указывал на скрытую тенденцию драматизации произведения. Он как бы извинялся перед читателем за трагический колорит своей повести. «В утешение тех, которые будут жаловаться, что автор **переморил всех героев повести,** он почтеннейше извещает, что Селтанета находится теперь в цветущем здоровье и живет после погрома Тарков русскими войсками у матери своей в Аварии»[51]). Однако сообщенные писателем факты находились в противоречии с его художественным замыслом. Не случайна поэтому его просьба напечатать «Примечания» не сразу после повести, а номером позже, «**чтобы не разрушать занимательности романтической**»[52]).

Не только «Аммалат-бек», но и другие повести Бестужева 30-х годов основаны на реальном историческом происшествии («Мулла-Нур». «Мореход Никитин» и др.). Это обстоятельство, издавна привлекавшее к себе исследователей Бестужева, само по себе характерно — писатель стремится идти от конкретных фактов действительности, он отвергает «чистый вымысел» в творчестве.

Однако с точки зрения важнейшей гносеологической посылки его эстетики процесс творчества — сложный процесс, в котором тесно переплетаются истина и вымысел. Считая, что к познанию истины есть два пути — «ограниченный опыт» и «безграничное воображение» (которое может даже не зависеть от опыта), писатель-романтик именно с воображением связывает свое представление о романтическом искусстве*.

Значительно отступив от фактической стороны предания (хотя и не пренебрегая им), Бестужев строит свою художественную систему, направленную на достижение, как ему казалось, высшей нравственной правды. Это мы видим в «Аммалат-беке».

Глубокой драматизации образа главного героя служила также введенная писателем любовная интрига повести. Любовь важна и как средство увлекательности сюжета, и как средство романтической идеализации героя, и как типично романтическая основа для решения важнейших нравственно-философских вопросов времени. Так же как и в

[49]) Там же.
[50]) Там же.
[51]) Архив Бестужевых. ГПБ, ф. 69, № 7.
[52]) Там же. Подчеркнуто нами. — *Ф. К.*

* См. об этом в нашей статье «Литературно-эстетические взгляды Бестужева». Ученые записки ТГУ, № 67, 1967.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

других повестях Марлинского 30-х годов, любовь противоречива, сложна и неразумна. Это не только «самое высокое, самое благородное чувство, которое сближает человека с небом», но и страшная дисгармоничная сила, толкающая героя на преступление и обрекающая его на нравственную гибель. «Ты не знаешь, — говорит Аммалат Селтанете, моля ее о побеге,— до какой степени может увлечь обманутая страсть: я могу забыть и гостеприимство и родство, разорвав все связи человеческие, попрать ногами святыню, смешать кровь свою с драгоценной мне кровью, заставить злодеев содрогаться от ужаса при моем имени, и ангелов плакать от моих дел... Селтанета! спаси меня от чужих проклятий, от своего презрения,**спаси меня от самого меня»** (II, V, 114).

Выше указывалось, что в повести «Аммалат-бек, как и в других произведениях 30-х годов, Марлинский пересматривал свое отношение к просветительской философии. Однако, пересматривая просветительскую идею «всесилия разума», писатель не отказался от просветительской веры в человека вообще, в каком бы осложненном аспекте она сейчас не предстала перед ним. Это видно и в повести «Аммалат-бек». Предательство Аммалата, какой бы ценой оно не было куплено, безоговорочно осуждается не только автором. От Аммалата отворачиваются все, даже самые близкие люди — его молочный брат Сафир-Али, с которым Аммалат был «связан дружеством от младенчества». («Пускай одно раскаянье преследует тебя как тень: отныне я не товарищ твой»), отец и мать его невесты («Удались из моего дома, изменник... Ступай и ведай, что дверь моя не отворяется для братоубийцы») (II, V, 157). И даже сама Селтанета, ради которой он пошел на тяжелое преступление: «Селтанета! для тебя свершил я то, за что тебя теряю... Судьба хочет этого — да будет. Одно скажи мне: неужели и ты разлюбила меня, ужели и ты ненавидишь?» Знакомый милый голос проник ее сердце. Селтанета подняла свои ресницы, блистающие слезами, свои глаза, полные тоскою, но, увидев страшное, кровью забрызганное лицо Аммалата, закрыла опять их рукою...

— Прощай, Аммалат, я жалею тебя, но не могу быть твоею.— Сказав слова сии, она пала без чувств на тело отца» (II, V, 158).

Одновременно это было осуждением героя-индивидуалиста, которому противопоставлялась добрая воля окружающих его людей (вспомним концовку лермонтовского «Беглеца», с троекратным проклятием труса, где подлинным героем оказались те, кто его проклял; здесь проклятым оказался предатель, а носителем авторского нравственного идеала те, кто осудил это предательство).

Таким образом, вновь на кавказском материале Бестужев-Марлинский ставит волнующую его в 30-е годы проблему личности в ее глубоко драматическом истолковании. Этим Аммалат-бек был тесно связан с такими программными произведениями Бестужева, как «Фрегат «Надежда», «Страшное гаданье», «Латник», «Мулла-Нур» и предвосхищал глубоко драматическую трактовку личности в романтизме Лермонтова.

VI

Повесть «Аммалат-бек» представляет собою очень интересное явление с точки зрения жанрово-стилистической. В ней есть то новое, что было характерно для Бестужева-Марлинского в 30-е годы — стремление к новому осмыслению и раскрытию личности в ее сложном отношении к миру.

Как уже указывалось в литературе о Марлинском, повесть насыщена богатейшим этнографическим, фольклорным материалом, характе-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ризуется ярким национальным колоритом. Первые четыре главы (вплоть до встречи Аммалата с Селтанетой) — своего рода экспозиция образа Аммалата. Здесь подробное описание быта, нравов, одежды, привычек. Это была сознательная установка писателя-декабриста на изображение народного, национального колорита. Кавказ для Бестужева не условно-экзотическая страна, а реальный Дагестан, с его селениями и городами, речками и горными дорогами, обрядами, особенностями быта[53]).

Усилившийся демократизм Бестужева проявился в самом внимании к кавказскому народу. В повести мы встречаем целые этнографические исследования о различных народностях, проникнутые свободолюбием писателя. «Аварцы — народ свободный — читаем мы в III главе.— Они не знают и не терпят над собою никакой власти. Каждый аварец называет себя узденем, и если имеет есыря (пленного), то считает себя важным барином. Бедны, следственно, и храбры до чрезвычайности...» (II, V, 38).

Автор-повествователь порою становится «строгим» историком, ни на минуту, казалось бы, не теряющим исторической нити повествования. Таково рассуждение о русско-кавказской войне в Дагестане (II, V, 10), об исторических корнях «варварского деспотизма» Персии (II, V, 36) и т. д.

Каждая из четырех первых глав представляет собой блестящий краеведческий очерк. Причем, легко заметить внутреннюю логику глав, последовательность в изображении национально-исторического материала. Если первая глава носит еще характер внешнего описания, то уже во II-ой главе — стремление проникнуть в психологию народа, его религиозные понятия и суеверия, охарактеризовать различие племен Кавказа и т. д. Уже с самого начала II главы мы узнаем о том, как набожный турок Мулла Гаджи-Сулейман ежегодно посылается стамбульским Диваном «для распространения и укрепления православия и ненависти к русским...» А из разговора Султана-Ахмета-хана с Аммалат-беком во многом проясняется отличие «вольного аварца» и дагестанца. Даже третья глава, с которой начинается любовная тема, дана более в историко-этнографическом аспекте: «Прелестная эта девушка была шестнадцатилетняя дочь Султана-Ахмет-хана. **У всех горцев вообще незамужние пользуются большей свободой обращения с мужчинами, несмотря на закон Магомета**...» (II, V, 35).

Акцент на историко-национальной стороне повествования, столь характерный для первых глав повести, был сознательной установкой Бестужева-романтика, придававшего большое значение национальной окраске произведений, а в 30-е годы значительно углубившего романтическую народность своего творчества. В примечаниях к повести Бестужев писал, например, что автор отступил от фактической основы предания и заставил Аммалата «сделать нападение с чеченцами за Терек, **чтобы вставить картину горского набега**»[54]). В письме к брать-

[53]) Приступая к произведениям на кавказскую тему, Бестужев сознательно шел от Пушкина, «только приподнявшего угол завесы этой величественной картины» (X, 36). Сравнение Бестужева с Пушкиным — автором «южных поэм» показывает не только несомненное идейно-художественное сходство, но и отличие романтизма Бестужева 30-х годов, как нового типа этапа в развитии русского романтизма. Бестужев несравненно ближе к Лермонтову. См. об этом в специальном разделе нашей работы.

[54]) Архив Бестужевых. ГПБ, ф. 69, № 7. Подчеркнуто нами. — *Ф. К.*

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ям Полевым, сообщая о своем желании писать роман на тему русской истории, Бестужев говорит, что ему придется многое изучить, а в некоторых случаях занять у Полевого (речь шла, очевидно, об «Истории русского народа») необходимых подробностей, а без того, говорит он, придется писать ala «Жанлис[55]). Здесь писатель недвусмысленно подчеркивал принципиальное отличие своей эстетической программы от сентиментальной повести (русской и европейской) начала века.

Вместе с описанием быта и нравов в повести отчетливо проступает тема народа, как национального единства, прежде всего. К пониманию классовой дифференциации народа Бестужев не пришел. Романтический герой кавказских повестей (и в этом его особенность) не противопоставлен народу, массе, на протяжении большей части повести он слит с нею. Это сближало романтического героя Марлинского с героями кавказских поэм Лермонтова. Аммалат-бек дается рядом с другими горцами, Сафиром-Али, Султан-Ахметом, Джембулатом и т. д. Выделяясь некоторой яркостью, он вместе с тем не противостоит горцам, а наиболее отчетливо выражает некоторые черты национального характера. Отсюда повышенный интерес Бестужева-Марлинского к групповым описаниям (картинам), что обусловливалось большим интересом писателя к народу в целом, к его «нравственным стремлениям». Этим объясняется большая насыщенность повести фольклором.

В повесть включены горские песни — **старинная песня**, которая, по утверждению автора, является точным переводом с оригинала, и **смертные песни**, очень высоко оцененные Белинским. Сохранившаяся черновая редакция «Смертной песни» позволяет проследить основное направление в работе писателя над текстом.

Сравним некоторые отрывки песен.

Черновой автограф[56]).	Беловой автограф и первопечатный вариант
	Хор
	Слава нам, смерть врагу,
	Алла-га, Алла-гу!!
	Полухор
Плачьте, красавицы, в горном ауле	Плачьте, красавицы, в горном ауле,
	Правьте поминки по нас:
(Вслед) за последнею меткою пулей	Вслед за последнею меткою пулей
смертное поле	
Ринется в (смертную битву) душа	Мы покидаем Кавказ.
Нас убаюка... не тихою песней	Здесь не цевница к ночному покою—
родною	
Нас убаюкает... (пушечный) гром	Нас убаюкает гром;
Очи, не милая черной косою	Очи, не милая черной косою —
хищным	
Ворон закроет (черным) крылом	Ворон закроет крылом!
Дети..! забудьте отцовский обычай	Дети, забудьте отцовский обычай
потешит вас	
Он не (вернулся с) русской добычей!	Он не потешит вас русской добычей.
луна	
Мать моя (неразб. души)	Мать моя, звезда души,
Спать ложись, очаг туши	Спать ложись, огонь туши!
Не томи напрасно ока	Не томи напрасно ока,
На пороге не сиди	На пороге не сиди,
Издалека, издалека	Издалека, издалека
Сына к ужину не жди	Сына ужинать не жди.
заботой	
Не ищи меня (напрасно) родная	Не ищи его родная

[55]) «Русский Вестник», 1861, № 3, стр. 314. Письмо от 16 дек. 1831 г.
[56]) Архив Бестужевых. ГПБ, ф. 69, № 7. В скобках даются зачеркнутые слова песни. Сверху приводятся варианты.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

скалам
По (горам) и по долам
(сына пуля роковая)
Меч и сердце пополам
(Отыскала и отца)
Он (неразб.) как вечный ключ
Он (неразб.) как зарницы луч

Не плачь о мать твоей молитвой
Мне сердце билось высоко
И в нем кипело
(В моей груди) кипело львиной
кровью
Родимой груди
(Твое родное) молоко
И никогда на горной
И (спас... и горной) воле
Удалый сын не изменил
Он
(Я) в грозной битве, в чуждом поле
Постигнут (слава смертью) пал
моя
Но кровь (сына)
На радость краю
(Много) нетленным цветом
Будет цвесть.
Я детям славу завещаю
А братьям гибельную месть

Други творите молитву
кинжалом ринемся
С (молитвой кинемся) в битву
Ломай их о русскую грудь
(проходим)
И по трупам (свой путь)
Слава нам, смерть врагу
Алла-га, Алла-гу[57]).

По скалам и по долам.
Спит он... ложе пыль степная
Меч и сердце пополам.
Первый полухор
Шумен, но краток вешний ключ!
Светел, но где он — зарницы луч.
Второй полухор
Не плачь, о мать! Твоей любовью
Мне билось сердце высоко

И в нем кипело львиной кровью
Родимой груди молоко

И никогда на горной воле

Удалый сын не изменял:

Он в грозной битве, в чуждом поле
Постигнут Азраилом пал.

Но кровь моя, на радость краю
Нетленным цветом будет цвесть.

Я детям славу завещаю,
А братьям гибельную месть.
Хор
О братья! творите молитву;

С кинжалом ринемся в битву!
Ломай их о русскую грудь!..

По трупам бесстрашного путь!..
Слава нам, смерть врагу
Алла-га, Алла-гу! (II, V).

Первое, что бросается в глаза при сличении чернового и белового вариантов — неуклонное стремление автора к усилению национально-народной трактовки темы. Так появляется (отсутствующее в черновом варианте) обрамление хором с явно выраженной национальной окраской:

Слава нам, смерть врагу,
Алла-га, Алла-гу!

В конце хор расширяется — это не только две обрамляющие строки, но целая новая тема — боевая и призывная:

О! братья! творите молитву;
С кинжалом ринемся в битву,
Ломай их о русскую грудь...
По трупам бесстрашного путь!
Слава нам... (и т. д.) (II, V).

Раньше эти слова сливались с предшествующей мелодией (полухором), сейчас они, произносясь от имени хора, приобретают более широкий обобщающий и народный смысл. С той же целью появляется эмоциональная преамбула к первому полухору (во втором его выступлении):

Шумен, но краток вешний ключ!
Светел, но где он — зарницы луч
(II, V).

Прежде это было в конце соответствующей строфы («мать моя, звезда души») — в беловом автографе он вынесен вперед как вступительный

[57]) Там же.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

эмоциональный аккорд — шумный, но краткий вешний ключ так же, как мимолетный луч зарницы, символизирует собою мужественную, боевую, полную опасностей, но короткую жизнь горца.

Вообще само разделение на хор, на первый и второй полухор появилось в беловом автографе — это придает песне многоголосие, расширяет ее диапазон и одновременно углубляет сложность чувствований поющих.

Правка отдельных выражений, отдельных стихов велась, главным образом, с целью углубления народного колорита. В этом смысле показательна работа Бестужева над первыми строфами (первым полухором). В окончательной редакции это звучит так:

Плачьте, красавицы, в горном ауле,
Правьте поминки по нас,
Вслед за последнею меткою пулей
Мы покидаем Кавказ (II, V, 63).

Как показывает черновой автограф песни, было несколько ранних вариантов этого четверостишия: стих **правьте поминки по нас** отсутствовал совсем[58]), а вместо **«Вслед за последнею меткою пулей** был вариант «жизнь наша улетит за случайною пулей»[59]). И то и другое исправление не только придает песне больше энергии и живости, не только полнее соответствует поэтическому метру, но и сообщает стиху национальную, народную окраску. Совершенно очевидно, что стих **«Вслед за последнею меткою пулей»** в большей мере, чем «за случайною пулей» не только более энергичный и выразительный, но и в большей мере передает характер горцев, о мужестве которых Бестужев неоднократно говорил в своих письмах и «Кавказских очерках». С целью подчеркнуть мужество и самоотверженность горцев, а одновременно и их необузданное честолюбие, писатель вносит стихи, полностью отсутствовавшие в черновом варианте:

Братья, вы нас поминайте за чашей,
Вольная смерть нам бесславия
краше —

и производит следующие замены:

	или вместо нейтрально-бесцветного мужественный и экспрессивный
С молитвою кинемся в битву —	С кинжалом ринемся в битву
Проходим свой путь.	По трупам **бесстрашного** путь

То же самое наблюдаем мы и в ряде других исправлений Бестужева:

черновой вариант	беловой автограф
Спать ложись, **очаг** туши	Спать ложись, **огонь** туши
Мать моя, **луна** души	Мать моя, **звезда** души

Все это уточняло национальную колоритность и углубляло характеристику. Очень часто правка предпринимается Бестужевым с целью сообщения стиху большей выразительности, поэтичности, динамики:

Спит он... пуля роковая отыскала	Спит он... ложе пыль степная
	Меч и сердце пополам.

Здесь вместо поэтического штампа «пуля роковая», ставшего вялым и стертым от частого употребления, — бестужевский образно метафорический язык, полный движения, характерологической экспрессии.

Тяга писателя к динамической глагольной фразе, придающей стиху энергию и движение, необходимой для передачи горских батальных

[58]) Архив Бестужевых. ГПБ, ф. 69, № 2.
[59]) Там же.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

картин, весьма отчетливо наблюдается в работе Бестужева над **«Старинной песней».** Она, как утверждает автор, переведена «слово в слово» (II, V, 55). Однако же, как показывает черновая редакция, автор много работал над текстом, чтобы придать ему поэтическую выразительность и национально-героическую окраску.

Приведем полностью черновой и беловой автографы

На Казбек слетелись тучи,
Словно горные орлы...
(Узденей отряд ле...)
Им навстречу на скалы
Узденей отряд летучий
Выше, выше, круче, круче
Скачет русскими разбит
След их кровию горит
На хвостах полки погони
Занесен и штык и меч
Смертью сеется картечь
Нет спасенья в силе, в брони
Бегу, бегу, кони, кони.
(Много зачеркн. слов)
Сердце наших — русских мета
Пали вы — а далека
Крепость горного леска.
На колени пал Мулла.
И молитва как стрела
До пророка Магомета
В небо света, в море света
(В хоре) (неразб. зачеркн. строка)
Полетела, понеслась
Иль-Алла не выдай нас
(Зачеркн. неразб. строка)
Вдруг по манию
(Неразб. Дивной волею) небес
Зашумел далекий лес
И (пошел, неразб.) грудой
Ближе, ближе, чудо, чудо!
Мусульмане спасены
Средь лесистой крутизны.

На Казбек слетелись тучи,
Словно горные орлы...

Им навстречу, на скалы
Узденей отряд летучий,
Выше, выше, круче, круче
Скачет русскими разбит:
След их кровию **кипит.**
На хвостах полки погони:
Занесен и штык и меч
Смертью сеется картечь
Нет спасенья в силе, в брони
Бегу, бегу, кони, кони!

Пали вы — а далека
Крепость горного леска!
Сердце наших — русских мета.
На колени пал Мулла.
И молитва, как стрела,
До пророка Магомета
В море света, в небо света

Полетела, понеслась.
Иль-Алла, не выдай нас
Нет спасенья ниоткуда!

Вдруг по манию небес
Зашумел далекий лес
Веет, плещет, катит грудой!
Ниже, ближе, чудо, чудо!
Мусульмане спасены
Средь лесистой крутизны.

В песне подчеркнут драматизм неравной кровавой сечи. Работая над батальными сценами, автор придает им максимум движения, внутренней динамики. Так, появляются отсутствующие в черновом варианте глагольные фразы, например:

Веет, плещет, катит грудой!

(Эта фраза переделывалась — первоначальный вариант: И пошел (неразб.) грудой[60])).
Движение подчеркнуто и в строке — **Вдруг** по манию небес (в черновом варианте — «дивной волею небес»[61]).

С целью дать законченную картину боя появились в каноническом варианте обобщающие строки (интересно, что все стихи, имеющие обобщающий смысл, переделывались). Так появилась новая строка, подводящая как бы итог описанию безвыходного положения горцев: «Нет спасенья ниоткуда!» (В черновом варианте много зачеркнутых слов и пропущенная строка — не найдено обобщение).

Ошеломляющая быстрота схватки подчеркнута изменением глаголов:

в черновом варианте: след их кровию **горит**
в беловом варианте: след их кровию **кипит.**

[60]) Там же.
[61]) Там же.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Песня строится на народном предании, не случайно она называется **старинной**. Один из главных мотивов песни — суеверие. Молитва горцев дошла до Аллаха, и мусульмане в мужественной, но очень неравной по силе схватке с русскими были спасены благодаря чудодейственному лесу, который всегда приносил горцам спасение[62]). Песня как бы несла на себе приметы старого времени, отличительные особенности психологии старых людей. Не случайно один из героев повести мужественный Джембулат, предводитель набега на русских, прослушав эту песню, дал ей верную характеристику:

— Так бывало в старину, — сказал с улыбкой Джембулат, — когда наши старики больше верили молитве, а бог чаще их слушал: но теперь, друзья, лучшая надежда — **своя храбрость**. Наши чудеса в ножнах пушек (сабли), и нам точно должно показать их, чтобы не осрамиться... (II, V, 56).

Эти новые настроения, когда положение горцев стало безвыходным, Джембулат выразил так: «Для нас смерть — свобода» (V, 65). (Вспомним слова песни: «Вольная смерть нам бесславия краше»). В трудный момент своей жизни запели горцы «смертные песни». Идя в неравный бой, они не обращали внимания на ядра, сыпавшиеся с противоположного берега. «Они не смущались, не прятались и по обычаю запели грозно унылым голосом... отвечая по очереди куплетом на куплет... Пораженные каким-то невольным благоговением, егеря и казаки безмолвно внимали страшным звукам сих песен; но, наконец, громкое ура! раздалось с обеих сторон (II, V).

Таким образом, введенные в текст песни отвечали общему замыслу писателя — нарисовать яркую картину народных обычаев и нравов, создать запоминающийся национальный колорит, приоткрыть национальный характер народа (понимаемый в романтическом аспекте).

Все это в повести имело самостоятельный художественный интерес, но писателю оно представлялось важным, главным образом, в связи с проблемой характера. Детерминированное осмысление личности — труднейшая и неразрешимая задача для романтика, которая тем не менее была поставлена им вполне сознательно. Как объяснить думы, чувства, поступки Аммалата своеобразием национально-исторической культуры, «местным колоритом»? В повести заметно стремление автора решить эту проблему. Иногда писателю хочется в поступках героя подчеркнуть привычки и обычаи восточного человека, горца. В беловом автографе повести мы встречаем очень характерные в этом отношении правки. Бестужев переделывает, например, рассказ о встрече Аммалата с Сафиром-Али, посланным на разведку к Султан-Ахмет-хану. Вначале он выглядел так: «С восклицанием Алейким-селам оба они спрыгнули с коней и сжали друг друга в объятиях. Итак, ты был там, ты видел ее, ты говорил с нею, **вскричал** Аммалат, задыхаясь от торопливости. Живы ли, здоровы ли, любят ли меня по-прежнему?» В окончательном варианте после слов «вскричал Аммалат» было вставлено; «снимая с себя кафтан и задыхаясь от торопливости. По лицу вижу, что ты привез добрые вести, и вот тебе моя новая чуха за это». К внесенному вновь мотиву с кафтаном Бестужев дает следующее объяснение: «У татар непременное обыкновение отдавать вестнику чего-нибудь приятного, свою верхнюю с плеча одежду»[63]). Здесь, как мы видим,

[62]) В примечании к песне Бестужев указывал: «Редко случались примеры, чтобы мы стрелками своими могли выжить горцев из лесу, и поэтому лес считают они лучшею крепостью» (II, V, 55).

[63]) Архив Бестужевых. ГПБ, ф. 69, № 7, тетр. 4, стр. а.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

правка произведена с целью подчеркнуть «национальный момент» в психологии героя. То же самое в VII главе, когда Аммалат случайно узнает о болезни Селтанеты:

Аммалат побледнел как смерть: руки его дрожали, очи скрылись под бровями, когда пробегал он записку... прерывающимся голосом повторял он несвязные слова:
— Не есть, не спит уже три ночи... бредит! Жизнь ее в опасности... Боже правды! А я здесь веселюсь, праздничаю... **О, да падут на голову мою все ее болезни, да лягу я в гроб, если этим не искупится ее здоровье...** Ты вянешь, роза Аварии, и на тебя простерла судьба свои железные когти (II, V, 103).

К подчеркнутым словам, отсутствующим в черновом варианте[64]), автор делает следующее примечание: «Это самое нежное выражение татарских песен, и самый обязательный привет женщине». Подобных примеров можно привести немало. В черновом варианте VIII главы отсутствовал разговор выздоравливающей Селтанеты с матерью, в котором героиня пыталась объяснить свое неожиданное возрождение в следующих словах:

— Мне так легко, матушка, сказала, она ханше... будто я вся из воздуха... Да я была очень больна, долго больна, я много вытерпела, **теперь, слава Аллаху,** я только слаба, это пройдет скоро: я чувствую, что **здоровье как жмечуг** катится у меня по жилам. Все прошлое представляется мне в каком-то мутном сне. Мне виделось, будто **я погружаюсь в холодное море и сгораю жаждой; вдали носились будто во мраке и в тумане две звездочки; тьма густела и густела; я погрязала ниже и ниже. И вдруг показалось мне, что кто-то назвал меня по имени и могучей рукой выдернул из леденеющего, безбрежного моря...** Лицо Аммалата мелькнуло передо мной, словно на-яву, звездочки вспыхнули молнией, и она змеей ударила мне в сердце — больше не помню![65]).

Здесь все: и суеверие, и таинственный, вещий сон — призваны углубить «национальную психологию» героини.

Но чаще всего Бестужев стремится подчеркнуть национальный склад характера героев в речи от автора, это был наиболее распространенный в «Аммалат-беке» способ характеристики.

Надо быть татарином, который считает за грех и обиду сказать слово чужой женщине, который ничего женского не видит, кроме покрывала и бровей, чтобы вообразить, как глубоко возмущен был пылкий бек взором и словом прелестной девушки, столь близко и столь нежно на него брошенным (II, V, 36).

Не в азиатском нраве, еще меньше в азиатском обычае прощаться с женщинами, отправляясь даже надолго, навсегда. Аммалат-бек со вздохом однако ж взглянул на окна Селтанеты и тихими шагами пошел к мечети (II, V, 41).

Даже речь героя, полная экспрессии, патетики, контрастов, передается чаще всего в изложении автора. «**Любовный язык у них**,— пишет Бестужев, — **фигурен: не жалеют ни звезд, ни цветов, ни огня в сердце — рай и ад на языке**» (II, V, 188). Это, конечно, относится и к языку Аммалата:

— Для тебя я готов умереть, звезда моя утренняя, за тебя положу свою душу, не только жизнь, милая» (II, V, 47). Но чаще всего эта цветистость переходит к автору, стремящемуся определить состояние Аммалата. «Если бы небо обвивало Аммалата необъятными своими крыльями, прижав к сердцу мира, солнцу, и тогда бы восторг его был не сильнее, как в эту божественную минуту. **Он излился в нестройных словах и восклицаниях благодарности**...» (II, V, 115).

---

[64]) Архив Бестужевых. ГПБ, ф. 69, № 2.

[65]) В черновом варианте этот разговор полностью отсутствовал, вместо него лишь две фразы: «Наконец, молодость взяла верх. Жизнь опять разыгралась в сердце умиравшей. — Архив Бестужевых. ГПБ, ф. 69, № 2.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

О страсти Аммалата, о его «огнедышащем красноречии» говорит Верховский в письмах к своей невесте. **«Какие звезды сыплют тогда его очи, какою зарницею играют щеки,** как он прекрасен бывает тогда» (II, V, 135).

Преобладание субъективно-экспрессивного метода характеристики, стремление к предельной эмоциональной напряженности, к патетике контрастов — все эти характерные черты романтического слога Бестужева прекрасно проявились в работе писателя над текстом повести. Как показывает изучение черновиков, Марлинский значительно расширял авторскую характеристику состояния героя, неуклонно стремясь к нагнетанию эмоционального эффекта.

Черновая редакция	Печатный текст
Исступленный Аммалат не внимал ни вопросам хана, ни укорам ханши. Его насилу могли вывести из комнаты больной. Прильнув у порога спальни Селтанеты, он рыдал, **он ломал руки свои,** то умоляя небо спасти Селтанету, то роптал на несправедливость неба... Никто не привык видеть Аммалата столь безумным.[66])	**Отчаянный** Аммалат не внимал ни вопросам хана, ни выговорам ханши. Его насилу могли вывести из комнаты больной. Прильнув к ее порогу, он рыдал неутешно, то умоляя небо спасти Селтанету, то обвиняя, укоряя его в ее болезни. **Трогательна и страшна была тоска пылкого азиатца.** (II, V, 108).
Аммалат-бек, изготовив к побегу и бою удалых нукеров своих, с нетерпением смотрел на солнце... Часу в четвертом за-полдень... Султан-Ахмет-хан был обыкновенно дик и мрачен...[67])	Аммат-бек, изготовив к побегу и бою удалых нукеров своих, с нетерпением смотрел на солнце, **как жених жаждал он ночи, и как докучного гостя провожал он глазами светило дня.** **Сколь медленно шло, ползло оно к закату! Еще целый век пути оставался между желанием и счастьем.** **Безрассудный юноша! Что порука тебе за удачу. Может быть, с солнцем, которое ты бранишь, закатится твоя надежда.** Часу в четвертом, за-полдень и т. д.
С этими словами хан поворотил коня и поскакал в сторону за своим поездом.	С этими словами хан поворотил коня и поскакал **во весь опор, вправо** к своему поезду. **Если б на сонного Аммалата упал гром небесный, и тогда он не был бы так изумлен, испуган, как этим неожиданным объяснением.**
Аммалат все еще стоял **как истукан** на дороге, чернея на зарево заката и будто (неразб.) в порах вечернего воздуха»[68]).	Уже давно и пыль легла на след хана, но Аммалат все еще стоял **неподвижен** на том же холме, чернея в зареве заката. (II, V, 118)
Меньше чем в двое суток совершил Аммалат быстрый переход свой (неразб.) Хунзаха... когда увидел издалека одного всадника в полном вооружении[69]).	Аммалат **загнал двух коней** и бросил на дороге нукеров своих; зато в конце другого дня был он уже невдалеке от Хунзаха. **С каждым шагом росло его нетерпение, и с каждым шагом увеличивался страх не застать в живых** свою милую.

[66]) Архив Бестужевых. ГПБ, ф. 69, № 2. Все подчеркнутые слова внесены в процессе доработки повести.
[67]) Архив Бестужевых. ГПБ, ф. 69, № 2.
[68]) Там же.
[69]) Там же.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Он затрепетал, когда показались ему из утесов верхи башен ханского дома...**в глазах померкло.** Жизнь или смерть встречу я там! Молвил он в самом себе и, скрепя сердце, удвоил бег коня.

Все приведенные выше примеры убедительно показывают настойчивое стремление писателя расширить авторскую характеристику состояния героя, сделать ее эмоционально-выразительнее и красочнее. Если в черновом варианте часто представлялась лишь канва общего настроения героя, то в окончательном тексте появлялись бесконечные дополнительные узоры из цветистых сравнений, красочных метафор, динамических глагольных фраз, излюбленного Марлинским декламационно-патетического слога. Писателю мало было рассказать об отчаяньи Аммалата, о его рыдании у порога больной Селтанеты, о его заклинании неба и мольбе — необходимо было добавить от себя слова, которые как бы служили эмоциональным заключительным аккордом: «Трогательна и страшна была тоска пылкого азиатца».

Однако сравнение редакций повести говорит не только о нагнетании автором эмоционального эффекта повествования. Писатель тщательно работает над лексикой, внимательно отбирает слова, заменяет словесные штампы, добиваясь при этом определенной силы психологического воздействия. Так, фраза «Аммалат все еще стоял **как истукан** на дороге...» была заменена более выразительной: «Уже давно и пыль легла на след хана, но Аммалат все еще стоял **неподвижен** на том же холме, чернея в зареве заката». Это изменение сделало бы честь большому писателю. Не случайно приведенные слова, их внутренняя психологическая интонация напоминает известное место из «Героя нашего времени».

«Давно уже не слышно было ни звука колокольчика, ни стука колес по кремнистой дороге,— а бедный старик стоял на том же месте в глубокой задумчивости».

Аналогичный характер носит правка и ряда других мест той же VIII-ой главы повести. Например, при характеристике отчаянья Аммалата у порога больной Селтанеты вместо словесного штампа в черновом варианте: «**Он рыдал, он ломал руки свои**, то умолял небо спасти Селтанету, то роптал на несправедливость неба...»[70]) появилась более сдержанная и выразительная редакция: «Прильнув к ее порогу, он **рыдал неутешно,** то умоляя небо спасти Селтанету, то обвиняя, укоряя его...» (II, V, 108). Подобных примеров в творческой лаборатории писателя не мало, и они свидетельствуют о том, что, не отказываясь от цветистой, метафорической речи, от декламационной патетики, Марлинский настойчиво работал над словом, добиваясь подчас значительной психологической выразительности.

V

Установка Бестужева на широкое изображение истории, быта, нравов кавказских народов, острый интерес к проблеме национального характера, с одной стороны, и существенно новые черты в трактовке проблемы личности — с другой, определили собою некоторые особенности жанра кавказских повестей Бестужева.

Говоря в своих очерках и письмах о необходимости изучать Кавказ, «взглянуть в эту колыбель человечества, в эту чащу, из коей пролилась красота на все племена Европы и Азии, в этот ледник, в котором

[70]) Там же.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

сохранилась разбойничья эпоха древнего мира во всей ее свежести» (II, IV, 168), Бестужев ставит в пример исторические романы Вальтера Скотта, которые дали более для познания Шотландии, ее народа, нежели чисто исторические исследования. Бестужев решительно отвергает сухое педантически-научное исследование, в котором пропадает человек. «Дайте же нам менее порядка, но более живости, менее учености, но более занимательности. **Облеките все в драматические формы**». «Драматическая форма» изложения — главное, что очень высоко ценил писатель в Вальтере Скотте и что он пытался реализовать в своих повестях. Драматизм любого произведения представляет собою художественное выражение конфликтов. В основе повести «Аммалат-бек» — острые, драматические конфликты: общественно-исторический — (русско-кавказские отношения и столкновение двух типов культур) и нравственно-философский — (борьба чувства и долга в герое, проблема свободы и необходимости, столкновение просветительских убеждений со сложной и противоречивой натурой человека).

Драматизированная романтическая повесть была во многом отлична от повести сентиментальной, в которой отсутствовали острые конфликты и наблюдалась предельная сосредоточенность действия, суживающая изобразительные возможности произведения.

Романтическая повесть сосредоточилась на глубоко продуманном драматическом единстве, которое меняло самый стиль изложения, определяло своеобразие композиции.

Отдавая большое место авторскому повествованию, Бестужев вместе с тем значительно расширяет сцены-диалоги. В его творчестве развивается процесс, характерный вообще для романтической европейской прозы. Русский классицистический роман отличался преимущественно монологической формой изложения. Карамзин, создавая сентиментальную прозу, вводит сценические диалоги, которые выполняли преимущественно психологическую функцию. В романтической повести Бестужева мы наблюдаем значительное расширение многозначного диалога, что было неизменным следствием возросшего драматизма произведения.

Изучение черновых материалов повести показывает, что творческая работа писателя была направлена в сторону расширения и углубления диалогов: последние играют у Бестужева самую различную роль — они помогают психологической характеристике персонажа, излагают события, придают сценам остро эмоциональный характер.

Так, в VII главе, где рассказывается о том, как Аммалата и полковника окружили и взяли в плен разбойники во главе с их атаманом Шемординым, очень интересен диалог Аммалата и Шемордана, **значительно расширенный по сравнению с черновой редакцией**. Он существенно обогащает характеристику Аммалата — его ловкость, хитрость, умение выйти победителем из, казалось бы, безнадежного положения.

Разбойники, заметив нас, и выправили ружья. В одну минуту мы очутились в кругу их, между тем как узкая тропа вперед заграждена осталась атаманом.

— Прошу долой с коней, милые гости, произнес он улыбаясь, но видно было, что вторым приглашением будет пуля. Я мешкал, но Аммалат-бек проворно соскочил с коня и прямо пошел к атаману.

— Здорово, сказал он ему, здорово, сорви-голова! Не чаял я тебя увидеть: я думал, из тебя уж давно черти лапшу сделали.

И далее, расширяя по сравнению с черновым вариантом этот диалог, писатель добивался живых разговорных характеристик со всем богатством и отточенностью разговорных интонаций.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Черновой вариант	Печатный текст
Мы не глупые идти двум на шестерых. Думаю, что ты не заломишь беспутной цены за выкуп. У меня ни отца, ни матери, а у полковника и подавно ни роду, ни племени.	Будь покоен, возразил Аммалат, что мы за глупцы идти двум на шестерых. **Любо нам золото, однако душа дороже. Попались, так нечего делать:** лишь бы ты не заломил беспутной цены за выкуп.
. . . . .	. . . . .
— Нет отца, так есть деревни. Я человек совестливый, возьму и баранами. А за полковника, я знаю, отдадут последнюю пуговицу солдаты, не то что офицеры... Впрочем, увидим... увидим[71]).	Нет отца, так есть наследство у отца. **Ведь мне с тобой не родней считаться.** Впрочем, я человек совестливый: нет червонцев, так я возьму и баранами, а про полковника **ты не пой мне песен:** я знаю, что за него отдадут все солдаты последнюю пуговицу мундира. Уж коли за III-х дали выкуп десять тысяч рубликов, за этого дадут и больше. Впрочем, увидим, увидим!
. . . . .	Ну то-то же, приятель: корми да пои нас хорошенько...
корми да пои нас хорошенько, так присягу даю и честью моей заверяю, что ни теперь ни после бежать не задумаем.	
. . . . .	
Что за молодец стал Аммалат. Что у него за конь, что за оружие — загляденье, да и только[72]).	**Какой** ты молодец стал, Аммалат: **конь не конь, ружье не ружье;** загляденье, да и только.

По сравнению с черновым вариантом диалог увеличен в объеме, в нем появилась обстоятельность, фактическая оснащенность и, главное,— усиление живого разговорного характеристического начала. Бестужев очень дорожил этой стороной своего мастерства. В программном своем «Рассказе офицера, бывшего в плену у горцев» автор-рассказчик alter ego Бестужева писал: «Я старался сохранить, сколько мог, разговорную простоту в слоге» (III, IV, 174). Эта тенденция писателя достаточно полно сохраняется и в «Аммалат-беке».

Но чаще всего развернутый диалог появляется в моменты наибольшего конфликтного напряжения. Таковы остро полемичные диалоги Аммалата с Селтанетой и Аммалата с Султан-Ахмет-ханом, о которых нам уже приходилось говорить выше с точки зрения их идейно-эстетической функции. Сличение черновой и беловой редакций этих диалогов говорит об их существенном расширении и заострении. В черновике они были не только значительно короче (соответственно увеличивалась описательная часть), но и слишком аморфны, размыты. В каноническом тексте появляется твердый диалог, четко очерченные реплики, усиливается позиция обеих конфликтных сторон, вносятся новые мотивы, заостряющие ситуацию. Так, по сравнению с черновым вариантом изменено начало разговора хана и бека в VIII главе. Хан, глядя на старого аварца, который с риском для жизни «лепился по крутой скале», отыскивая место, где бы можно было посеять горсть зерна, начинает многозначительный разговор о святости чувств к родине, завязывающий острый спор героев.

— Посмотри на этого старика, Аммалат-бек. Он в опасности жизни ищет стопы земли на голом утесе, чтобы посеять на ней горсть пшеницы. С кровавым потом он жнет ее и часто кровью своею платит за охран стада от людей и зверей. Бедна его родина; но спроси, за что любит он эту родину, зачем не променяет ее на ваши луч-

[71]) Архив Бестужевых. ГПБ, ф. 69, № 2.
[72]) Там же.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ные нивы, на ваши роскошные паствы? Он скажет: здесь я делаю, что хочу, здесь я никому не кланяюсь; эти снега, эти гольцы берегут мою волю. И эту-то волю хотят отнять у него русские, и этим-то русским стал ты рабом, Аммалат!

Этот эпизод со стариком, полностью отсутствующий в черновике[73]), определяет собою основной эмоциональный тон дальнейшего спора. Перед нами явно выраженная тенденция драматизации синтаксиса — следствие расширения объективного начала повести и, главное, драматической остроты положенных в основу произведения конфликтов.

Повесть «Аммалат-бек» относится к числу немногих произведений Бестужева, где личность автора спрятана за фигурами героев, и хотя авторское субъективное начало постоянно дает себя чувствовать в произведении, здесь нет того нарочитого выпячивания на первый план авторского мнения, которое характерно для многих современных Бестужеву писателей и некоторых произведений самого Бестужева, главным образом, очерков и рассказов. Что же касается бестужевских повестей 30-х годов, то здесь явная установка писателя на большую объективность. Не случайно автора «Аммалат-бека» не удовлетворяла та крайне субъективистская манера повествования, которая отличала сентиментальную, русскую и европейскую, повесть. Мы уже говорили об ироническом отношении Бестужева к повестям Жанлис; в 30-е годы станет очевидным возросший критический пафос в его отношении к повестям Карамзина, его многочисленным эпигонам. «Карамзин привез из-за границы полный запас сердечности, и его «Бедная Лиза», его чувствительное путешествие, в котором он так неудачно подражал Стерну, вскружили всем головы» (IV, XII, 32).

Критикует Бестужев и некоторых современных ему беллетристов, например, А. Ф. Вельтмана, автора «Странника», «Кощея бессмертного» и других популярных в 30-е годы произведений. В целом положительно оценивая «Странника» за живой и остроумный рассказ, за интерес писателя к народному быту, Бестужев не принимает в Вельтмане крайний субъективизм повествовательной манеры, чрезмерное подчеркивание романтической «свободы» автора и т. д. Описание путешествия по Бессарабии и Молдавии в «Страннике» не только отличалось иронической двуплановостью, но буквально подавлялось субъективизмом автора. Вот, например, типичное для Вельтмана начало очередной главы (II ч.): «Милые читатели и спутники мои! Приветствую счастливое вступление ваше в храмину сына странствующего! Милые читательницы и спутницы! Прелестные как непорочная дева, обитавшая до основания Манжурского царства ... Мир и наслаждение вступающим в обитель мою»[74]). Вся глава (очень небольшая, как большинство глав «Странника») состоит из подобной «игры» с читателем. То же характерно и для следующей главы: «Если б кто-нибудь взял на себя право упрекнуть меня, что сердце мое холодно как лед — я не буду опровергать упрека клятвами; нет!!. Пусть сердце мое будет подобно куску льда, принесенного из-за Ледовитого Океана, с того места, где стекаются в одну точку все умственные меридианы!.. Пусть оно уподобляется ему!..». Подобные авторские излияния буквально подавляют собою «объективное» содержание повести. Бестужева раздражал в Вельтмане этот крайне субъективистский, игровой тон рассказчика, в котором автор «Аммалат-бека» увидел неудачное подражание Стерну.

Говоря о том, что «Странник» слишком колобродит», Бестужев писал: «Жаль, что он скрывает часто новые мысли в хрустальные обломоч-

[73]) Там же.
[74]) Странник. Соч. А. Вельтмана, ч. II, М., 1831, стр. 19.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ки и мишурные блестки. Притом эта Ариостовская манера вводить и выводить в главы и из них — чересчур стара. Fours-de passe-passe могут в свою очередь забавлять нас раз, но он их повторяет чересчур часто. Впрочем все это дяди Тоби и Тристрам, не связанные по несчастью (как у Стерна) никаким характером»[75]).

В результате произошедших в мировоззрении Бестужева изменений в 30-е годы он убеждается в том, что личность автора не может занимать собою всей сцены, что есть еще очень интересный «внешний» объективный материал, который лежит вне автора и должен быть показан в произведении.

В «Аммалат-беке» повествование ведется от третьего лица со значительным использованием диалога. Это особенно характерно для I части повести (первые четыре главы). Начиная с V главы, где главной авторской задачей становится раскрытие сложного внутреннего мира героя, повествование значительно меняется — вводятся письма Верховского к его невесте с характеристикой Аммалата и, что особенно важно, вводятся дневниковые записи самого героя.

Соединение в одной повести столь различных приемов раскрытия образа нарушает в какой-то мере единый стиль повествования и свидетельствует об определенной бедности «психологического языка» автора. В то же время это говорит о настойчивом стремлении преодолеть крайний субъективизм в оценках героя.

Вместе с тем было бы явным преувеличением утверждать, что авторское начало не играет значительной роли в повести. Такое вообще немыслимо для романтической прозы и в частности для манеры Марлинского. Субъективное отношение к изображаемому подчеркивается в повести очень часто. Достаточно явно проступало оно уже в той правке чернового варианта, которая рассматривалась выше и свидетельствовала об усилении субъективного эмоционально-выразительного начала характеристики. Иногда такого рода эмоциональное усиление сопровождалось соображениями от автора, призванными более точно определить состояние героя.

Так, например, говоря в VII главе о томительном ожидании Аммалатом ночи предполагаемого побега с Селтанетой, автор от себя добавляет: «Безрассудный юноша! Что порукой тебе за удачу! Может быть с солнцем, которое ты бранишь, закатится твоя надежда» (Ср. с Карамзиным в «Бедной Лизе»: «Молодой человек, знаешь ли ты свое сердце?» Тот же стилистический прием, хотя отличный по смыслу). Эти слова отсутствовали в черновом варианте и внесение их при дальнейшей работе над повестью говорило о том, что автор отнюдь не самоустранялся при характеристике героя. Следуя непосредственно за словами, передающими трепетное ожидание Аммалатом долгожданной развязки («Как жених жаждал он ночи и как докучного гостя провожал он глазами светило дня... Еще целый век пути оставался между желанием и счастьем»), они как бы в драматическом узле сталкивают две различные точки зрения (горячего юноши и умудренного трудным жизненным опытом автора) и предсказывают трагический исход борьбы героя за свое счастье.

Таких примеров немало в повести. Авторская субъективность очень часто окрашивает образ Верховского, иногда (особенно во II части, где Аммалат рассуждает на общечеловеческие и общефилософские темы) — образ центрального героя.

---

[75]) «Русский Вестник», 1861, № 3, стр. 299.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Сравнение канонического текста с черновыми набросками позволяет проследить, как иногда усиливалась субъективная окраска того или иного образа в результате работы автора над текстом произведения.

Так, весь конец VII главы, имеющий явно автобиографическое звучание, отсутствовал в черновом варианте «Аммалата». Сообщив своей невесте о том, что он узнал тайну любви Аммалата к дочери аварского хана, Верховский делает заключение: «Это плохо, а еще того хуже, что он любим взаимно». Далее следует полностью отсутствующий в черновике[76]) конец письма Верховского, который приобретает смысл лишь в силу своей автобиографической окраски. «Я сам испытал горе, безнадежье в любви; я много пролил слез на уединенное изголовье мое, и сколько раз жаждал могильной тени, чтобы простудить в ней бедное сердце.... Неужели одно несчастье имеет привилегию быть вечным на свете?.. Судьба улыбается нам, надежда поет сладкие песни, но судьба — море, надежда — сирена морская: опасна тишина первого, гибельны обеты второй» и т .д (II, V, 105).

Спрятав автора за вымышленными, находящимися в сложных взаимоотношениях героями, писатель часто окрашивал их мысли и поступки в субъективные автобиографические тона, напоминая своим произведением о себе, о глубоком драматизме положения опального декабриста-солдата, и придавал тем самым вопросам, ставящимся и обсуждавшимся в повести, острый, современный и даже личный характер.

VI

До сих пор мы говорили о своеобразии художественного почерка Бестужева, наблюдая в его романтических повестях тенденцию сложного взаимодействия субъективного и объективного.

Ставя и резко выдвигая на передний план проблему личности, Бестужев, как мы видели, густо насыщает свои кавказские повести объективным материалом, создает яркий, запоминающийся «местный колорит» и решительно преодолевает тот крайний субъективизм, который был свойствен некоторым его современникам.

Однако поставленная писателем проблема национального характера так и не получила сколько-нибудь полного разрешения в повести «Аммалат-бек». Это была непосильная для писателя-романтика задача. Необходимо указать на бросающуюся в глаза неоднородность, художественную невыдержанность характера центрального героя в первой и второй частях повести.

В первой части, где Аммалат — лихой горец, участник скачки и джигитовок, изображен на фоне яркого национального колорита, он как бы слит с окружением и несет на себе определенные черты самобытной национальности. Но начиная с V главы, там, где главной заботой автора становится раскрытие духовного мира героя, где Аммалат-бек размышляет о смысле жизни, о чувстве и долге, мучается раздвоенностью, кипит любовной страстью — все резко меняется. Герой становится выразителем не столько национальных и исторических, сколько общечеловеческих, общефилософских идей и стремлений автора. И горец, племянник тарковского шамхала, Аммалат-бек становится двойником всех романтических героев Марлинского—и отважного моряка Правина, и «дышащего страстью» героя из «Вечера на Кавказских водах», и благородного кубинского качага Муллы-Нура. Тщательно выписанный в повести местный колорит, с одной стороны, и внутренний мир героя, кипящий в страстях» как огнедышащая лава, с другой,— два различных начала повести, мало соприкасающихся между собою. (Это относится, прежде

[76]) Архив Бестужевых. ГПБ, ф. 69, № 2.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

всего, к характеру главного романтического героя, потому что в массовых образах, в образах рядовых горцев Бестужеву в несравненно большей мере удается выразить черты индивидуальной психологии (Сафир-Али, Ахмет-хан, Шемордан). Местный колорит не овладевает образом центрального героя Бестужева, а является лишь внешним фоном, играющим порою большую, порою меньшую роль. В силу этой внутренней разобщенности героя и среды романтики, и в частности Бестужев, не смогли решить проблемы индивидуальной психологии, декларируемой ими. Отсюда бросающаяся в глаза повторяемость, однообразие характеров романтических героев, определенный тип романтической психологии.

Говоря об этой серьезной ограниченности романтической трактовки характера, мы должны вместе с тем отметить следующее. Неумение романтика Бестужева объяснить характер средой, оторванность героя в моменты наибольшего духовного напряжения от «внешнего мира» и даже резкое противопоставление его последнему — все это не просто результат субъективной художественной слабости, но и **принципиальной позиции романтика,** убежденного, что некоторые стороны человеческой души иррациональны, не подвластны влиянию извне, не объяснимы «внешней средой». Это одна из важнейших сторон его романтической концепции личности, нашедшая выражение во многих центральных произведениях Бестужева 30-х годов и достаточно отчетливо прозвучавшая в повести «Аммалат-бек» в связи с проблемой воспитания героя. Об этом, кстати, говорит и сам герой Бестужева в своем дневнике: «Что мне пользы в позиции сил природы, когда я не могу переменить души своей, повелевать своему сердцу» (II, V, 81).

Человек, с точки зрения Бестужева, во власти двух стихий. С одной стороны, на него оказывает определенное воздействие национальная среда, быт, нравы. С другой — в момент наивысшего напряжения духовных сил — герой вступает в резкое противоречие со средой, становится орудием провидения. Здесь сказалась идеалистическая (дуалистическая) ограниченность Бестужева, отложившая яркий отпечаток на его романтическую эстетику и определившая в значительной мере художественную структуру повести.

Таким образом, из всего сказанного становится очевидным, с одной стороны, стремление писателя к историческому пониманию народа, его быта, нравов, национальной культуры, насыщенность произведения ярким этнографическим материалом, местным колоритом, фольклором, углубление национально-исторической трактовки произведения в процессе творческой работы над ним. И с другой стороны, идеалистически-разомкнутое изображение героя, плывущего «против течения». В одном ряду действуют реальные причины и мотивы поступков, в другом — идеальные побуждения, имеющие своим источником «таинственную глубину субъективного духа» и не связанные со средой и внешним миром.

Эта внутренняя противоречивость произведения накладывает, как мы видим, яркий отпечаток на типологию жанра романтической повести, объясняя сложное взаимодействие в ее художественной структуре «объективного» и «субъективного» и подготовляя необходимую победу реалистических тенденций в творчестве Пушкина, Лермонтова и Гоголя.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

В. М. ШАМАХОВА

ПРОБЛЕМА ХУДОЖНИКА И ИСКУССТВА В ЭСТЕТИКЕ Н. А. ПОЛЕВОГО

Н. А. Полевой — один из интересных и значительных деятелей русской литературы 30-х годов XIX в. В течение долгих лет имя его, несправедливо поставленное в один ряд с именами Ф. Булгарина, Н. Греча и О. Сенковского, упоминалось редко и непременно в отрицательном плане.

В 1934 г. одиноко прозвучал голос В. Н. Орлова, призывавшего «заново поставить на обсуждение вопрос о Николае Полевом»[1]). И лишь в последнее десятилетие в работах целого ряда исследователей[2]) наметилась тенденция к переоценке Н. Полевого.

Изучение творческого наследия Н. Полевого и объективная оценка его деятельности необходимы не только для того, чтобы отдать дань уважения человеку, вполне достойному этого, но и для более глубокого осмысления литературного процесса первой трети XIX в., активным участником которого был Н. А. Полевой.

В. Г. Белинский с полным основанием писал: «Г-н Полевой может назваться представителем мнений об искусстве и науке целого периода нашей литературы»[3]). Этим периодом было страшное десятилетие после декабрьского восстания, 1825—1834 годы.

Гнетущий николаевский режим накладывал свою печать на самые прогрессивные воззрения. Тот, кто не хотел говорить намеками и вполголоса, вынужден был молчать. «Что можно было писать назавтра после восстания, накануне казней?» — спрашивал А. Герцен[4]).

Н. Полевой в эти годы сумел издавать «Московский телеграф», журнал, который В. Г. Белинский считал «решительно лучшим журналом в России от начала журналистики»[5]).

---

[1]) «Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов». Под ред. Вл. Орлова. Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, стр. 6.

[2]) См. ст.: Е. Н. Купреяновой «Н. А. и К. А. Полевые», — В кн.: «История русской критики», Изд-во АН СССР, М.— Л., т. 1, 1958; ст. М. А. Ванюшиной «Журнальная работа Н. А. Полевого в последнее десятилетие его деятельности (1836—1846) — Учен. записки Борисоглебского гос. пединститута, вып. 1, 1956; ст. Н. А. Гуляева «Литературно-эстетические взгляды Н. А. Полевого» — «Вопросы литературы», М., 1964, № 12; и др. работы.

[3]) В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в 13 томах, Изд-во АН СССР, т. III, М., 1953, стр. 501.

[4]) А. И. Герцен. Сочинения в 9 томах. М., ГИХЛ, т. III, 1956, стр. 462.

[5]) В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., Изд-во АН СССР, т. IX, М., 1955, стр. 693.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Об общественно-политической значимости журнала можно судить и по отзывам из лагеря его врагов. Министр просвещения С. Уваров прямо называл «Московский телеграф» «проводником революции». Мотивируя в докладе царю необходимость закрытия журнала, Уваров главным основанием для столь решительной меры считал «революционное направление мыслей», пропагандируемых в «Московском телеграфе». Необходимо напомнить, что решение о закрытии журнала было принято лишь после неудачных попыток «приручить» Полевого или припугнуть его. Уваров вынужден был признать: «С Гречем или Сенковским я поступил бы иначе: они трусы, им стоит погрозить гауптвахтой, и они смирятся. Но Полевой — я знаю его: это фанатик. Он готов претерпеть все за идею. Для него нужны решительные меры»[6]). И меры были приняты. 3 апреля 1834 г. по высочайшему повелению «Московский телеграф» был закрыт. А вскоре после этого имя Н. Полевого, так долго служившее олицетворением новых идей, прогресса, стало символом идейного отступничества, беспринципности, консерватизма.

Обусловлено ли стремительное «поправение» Полевого логикой его внутреннего идейного развития? Случайно ли, что «падение» Н. Полевого произошло именно в те годы, когда были запрещены, кроме «Московского телеграфа», «Европеец» И. В. Киревского (1832 г.), «Телескоп» и «Молва» Н. И. Надеждина (1836 г.), когда был объявлен сумасшедшим П. Чаадаев (1836 г.) и убит на дуэли А. С. Пушкин (1837 г.)? Было ли закрытие «Московского телеграфа» последним этапом борьбы царского правительства со строптивым журналистом?

Все эти вопросы вызывают необходимость внимательно всмотреться и в «падение» Полевого и, что особенно важно для истории литературы, в заслуги Полевого, которые, по мнению В. Г. Белинского, «так велики, что при мысли о них нет ни охоты, ни силы распространяться о его ошибках»[7]). Изучение наследия Н. Полевого необходимо для создания полной картины развития русского романтизма, последним оплотом которого был «Московский Телеграф». В литературной деятельности Н. Полевого отразился конечный этап развития русского романтизма, когда обнаружилась и кризисность романтизма в новых общественно-литературных условиях, и качества, которые обусловили непреходящее значение романтизма для дальнейшего развития русской литературы. Особого внимания поэтому заслуживают литературно-эстетические взгляды Н. Полевого, до сих пор недостаточно изученные литературоведами. Об эстетике Полевого нужно говорить не попутно с анализом его журнальной деятельности. Необходимо, как правильно формулирует задачу Н. А. Гуляев, «раскрыть эстетические воззрения Полевого как определенную систему, имеющую свою внутреннюю логику»[8]), и в свете всей совокупности взглядов Н. Полевого рассматривать его многогранную общественно-литературную деятельность.

В данной статье делается попытка выяснить особенности решения Полевым одного из важных вопросов романтической эстетики — о сущности и назначении искусства и его творца.

Пафос творчества романтиков заключается в утверждении ценности человеческой личности, свободного ее развития. Но в условиях антигуманистической буржуазной действительности романтики только в искусстве видели возможности свободного проявления духовных сил человека.

---

[6]) А. В. Никитенко. Записки и дневник, т. 1, СПб., 1905, стр. 241.

[7]) В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., Изд-во АН СССР, т. IX, М., 1955, стр. 694—695.

[8]) Н. А. Гуляев. Литературно-эстетические взгляды Н. А. Полевого. — «Вопросы литературы», М., 1964, № 12, стр. 74.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

«В пределах действительности нашего времени,— писал Гегель,— мы найдем лишь очень ограниченный круг лиц и ситуаций, могущих служить материалом для создания идеальных образов, ибо ничтожны число и объем тех кругов общества, в которых остается свободное поприще для самостоятельных решений частных лиц... подлинно наиболее важным остается лишь субъективная сторона умонастроения»[9]). Искусство, таким образом, понималось романтиками как единственная сфера свободной деятельности человека, как олицетворение творческой деятельности человека вообще. «Источник искусства — творческая сила человека»[10]),— в этих словах В. А. Жуковский выразил программное положение всех романтиков.

Поэтому вполне закономерен интерес, который проявляли романтики к творцу искусства — поэту, художнику. Романтики считали его существом исключительным, резко отличным от других людей. Поэту дано видеть и понимать то, что недоступно остальным. «Художники через современность объединяют мир прошедший с миром будущим. Они являются высочайшим духовным органом, в котором встречаются друг с другом жизненные силы всего внешнего человечества и где внутреннее человечество проявляется прежде всего»[11]),— так объяснял назначение творца искусства в мире виднейший теоретик романтизма Ф. Шлегель.

Признание высокой миссии художника, его исключительности среди обычных людей характерно для всех романтиков, независимо от своеобразия их эстетической программы. Свойственно оно и Н. Полевому.

Н. Полевой выражает общее для всех романтиков представление о поэте как о существе особого склада. «Отличенный небесным знанием поэзии, он является в мир с гармоническими звуками, с поэтическим взглядом, с особенным устройством души»[12]).

Полевой убежден, что особую природу поэтического гения нельзя объяснить только земными обстоятельствами: поэта создает по своим неизъяснимым законам Природа. Никто не мог угадать в сыне безвестного офицера Державина будущую славу русской поэзии. «Сын природы, ей одной он был всем обязан, как ей всем были обязаны подлекарь Шиллер, сын торговца шерстью Шекспир, солдат Сервантес»[13]). Аналогична мысль критика и о природе гения Пушкина: «Он был истинный поэт, какими не делаются, а родятся»[14]).

Н. Полевой не ограничивается теоретическими рассуждениями. В своих романах «Живописец» и «Абаддонна» он пытается воплотить свои представления об истинных поэтах в художественные образы.

Романы эти, созданные почти одновременно и тесно связанные друг с другом характером поставленных проблем, настолько близки литературно-критическим статьям Н. Полевого, что скорее представляют своеобразные литературно-художественные трактаты, чем собственно художественные произведения.

Сущность искусства, назначение его, отношения искусства и жизни, облик истинного поэта — вот центральные проблемы, волнующие Н. Полевого.

---

[9]) Г. Ф. Гегель. Сочинения в 14 томах, М., 1929—1959, т. 12, стр. 197.
[10]) В. А. Жуковский. Полн. собр. соч. в 12 томах, т. XI, СПб., 1902, стр. 27.
[11]) Ф. Шлегель. Фрагменты.— В сб. «Литературная теория немецкого романтизма». Документы под ред. Н. Я. Берковского, Л., 1934, стр. 170.
[12]) Н. А. Полевой. Очерки русской литературы, ч. 1, Спб., 1839, стр. 39.
[13]) Там же, стр. 85.
[14]) Там же, стр. 216.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Раскрывая замысел «Живописца», Полевой писал: «... без знакомства с Аркадием в романе жизни моей не доставало бы весьма любопытной главы под названием «Идеал художника». И далее: «В Аркадие думал я увидеть аналитическую поверку моих теорий Изящного»[15]). Этот, несколько рационалистический для художественного произведения замысел наиболее полно раскрывается в монологах Аркадия. Мысли, выраженные в них, совпадают, порой почти дословно, со статьей Н. Полевого «О романах В. Гюго и вообще о новейших романах» и с его рецензией на книгу А. Галича «Опыт науки изящного».

«Что такое художник, есть ли какое-либо отличие его от обыкновенного человека?» — этот вопрос задавал себе и Аркадий, и сам Н. Полевой, и все его поколение писателей-романтиков.

«Есть ли что-нибудь, от чего горит душа человеческая вдохновением Изящного и на мозгу человеческом рисуются очерки, каких никому другому не вздумать, каких мир еще не видел и не увидит, если художник умрет, не показав их миру... Или во мне нет ничего творческого, созидательного: я не художник?!»[16]). В этом риторическом вопросе заключено убеждение Н. Полевого, что художник внутренне отличен от остальных людей, и отличие это — созидательное, творческое, оригинальное начало. Без него нет художника, оно определяет сущность искусства.

Истинный смысл позиции Н. Полевого раскрывается только при условии учета обстоятельств литературной борьбы начала XIX века. Утверждение романтизма происходило в борьбе против принципов классицистической эстетики.

Одним из проявлений борьбы с рационализмом классицистов является отрицание Полевым дидактизма, ведущего к обесцвечиванию художественности произведений, к превращению их в средство «моральной пропаганды». Полевой — против обнаженной утилитарности, за литературу, которая учит не силлогизмами, а художественными образами. «Нимало не уменьшится достоинство дидактики,— пишет критик в одной из рецензий,— если мы исключим ее совершенно из круга изящных искусств. Она относится к области разума, не фантазии.

Как нелепо писать, например, гражданское право в стихах, так равно поэму о коровьей оспе, о землепашестве, о географии, о садах, и комедию, в которой... поэт... доказывал бы нам следующий силлогизм: обманщику не верят»[17]).

Отвергая дидактический утилитаризм, романтики, в том числе и Полевой, часто говорят о «самоцельности» искусства, о том, что оно не может без ущерба для своей специфики быть рупором политических и моральных истин. Его поучительность заключается в правдивом изображении жизни. «Что должен здесь делать поэт? — спрашивает критик.— Представить нам Ариста и Доримона в действии, не решать ничего от себя и удалиться даже от всех сентенций. Полнотою характера обманщика и полнотою действия указывает он на нравственную цель»[18]).

Тезис «Мир поэзии — сам себе цель» получил широкое признание в эстетике романтизма. Наиболее отчетливо сформулировал его Гегель в своих лекциях по эстетике. «Искусство,— говорил Гегель,— имеет своей задачей раскрывать истину в чувственной форме, в художественном оформлении... и, следовательно, носит свою конечную цель в самом

[15]) Н. А. Полевой. Мечты и жизнь. Были и повести. М., 1834, ч. II, стр. 57.
[16]) Н. А. Полевой. Мечты и жизнь. Были и повести... М., 1834, ч. II, стр 106—107.
[17]) «Московский телеграф», 1826, ч. IX, стр. 141.
[18]) Там же.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

себе, в самом этом изображении и раскрытии». Гегель, таким образом, объявляет себя принципиальным защитником «самоцельного» художественного творчества, призванного вторгаться в глубинные процессы действительности, а не быть иллюстратором морально-политических идей.

Против «утилитаризма» неоднократно выступал и Белинский. Связав эстетическую теорию с революционным демократизмом, он тем не менее не мирился с тем, когда писатель, забывая о специфике искусства, становился простым пропагандистом морально-политических взглядов, пусть даже и дельных в общественном отношении. Великий критик боролся за органическое единство идейности и художественности. В статье «Ответ «Москвитянину» Белинский писал: «Искусство может быть органом известных идей и направлений, но только тогда, когда оно прежде всего искусство. Иначе его произведения будут мертвыми аллегориями, холодными диссертациями, а не живым воспроизведением действительности»[19]).

Как и все романтики, Н. Полевой выступал в первую очередь против рационализма в понимании сущности искусства и творческого процесса. Рационалистический принцип эстетики классицизма неприемлем для романтиков. Поэтому Н. Полевой настойчиво выдвигает на первый план мысль об интуитивной способности художника проникать в такие тайны мира, которые неподвластны строгому, логическому разуму. Эта мысль присуща всем романтикам. Различие можно обнаружить лишь в терминологии.

Так, Полевой называет интуитивную способность художника проникать в истину «вдохновением», А. Бестужев-Марлинский — «воображением». В. Ф. Одоевский создает целую науку об «инстинкте», определяя этим словом интуитивное познание, причем отдает предпочтение инстинкту перед ограниченным разумом: «Разум действует в круге лишь известных ему предметов и по законам, им самим изобретенным; духовный инстинкт открывает неизвестное...»[20]).

В свете такого рода утверждений становится естественным признание романтиками высокой миссии поэта в обществе как пророка, вещающего людям божественные истины. Творец искусства превращается в фигуру гигантскую, величественную.

«Истинный художник—это царь среди людей, волшебник среди Природы; на голос его преклоняется народ; по мановению руки его пляшут толпы невидимых духов; страсти облекаются в живые образы; гроб сказывает свой ответ»[21]),— пишет Н. Полевой.

Интуитивное начало отчетливее всего дает себя знать в процессе создания произведения искусства, поэтому романтики, в том числе и Н. Полевой, много внимания уделяли творческому процессу. Центральный момент в понимании Полевым творческого процесса—признание его безотчетности, бессознательности. Возникновение творческого акта зависит только от божественного начала. Самый процесс творчества—«тайна души», непонятная даже для самих художников. В эти счастливые мгновения Природа открывается взору художника, он постигает Истину, Красоту, чтобы передать их людям. Но закономерности подобных откровений людям не дано познать.

---

[19]) В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., в 13 томах, Изд-во АН СССР, М., т. 10, 1956, стр. 240.

[20]) Цит. по кн.: П. Н. Сакулин. «Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский». М., 1913, т. 1, ч. 1, стр. 482.

[21]) Н. А. Полевой. Мечты и жизнь. Были и повести... М., 1834, ч. II, стр. 107—108.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

«В это святилище воспрещен вход холодному уму и испытующему разуму человеческому. Сами поэты вступают в него в редкие минуты вдохновения и, вышед оттуда, ничего не помнят, ничего не знают, что там с ними было»[22]).

Таинственный процесс творчества Полевой называет «безотчетным восторгом, вдохновением». «Вдохновение, вдохновение, а не что иное наполняет душу лирика огнем небесным, оно напрягает все его силы, окрыляет, возносит и исторгает, так сказать, ее бытие из пелен плоти или из всех земных пределов, дабы лучше выразить и изъяснить исступленное ее положение»[23]).

В творческом процессе для художника важно не столько соответствие форм искусства земным вещественным формам, сколько выражение идеи, дорогой художнику. Вот как говорит об этом моменте Аркадий: «С жаром чертил я тогда на песке палочкою фигуры; они были неправильны, нелепы. Но это не было грубое желание только чертить что-то похожее на человека, на зверя, на птицу — нет: эти черты изображали для меня идею того, что скрывалось в душе моей»[24]).

Полевой даже преувеличивает субъективный момент в искусстве, чтобы подчеркнуть, что искусство — это процесс творческий, что оно исключает всякое слепое подражание, механическое копирование. В противовес классицистам, которые утверждали, что изящные искусства произошли «от склонности человека подражать видимым предметам природы», Н. Полевой заявлял: «Начало поэзии и музыки — в первых выражениях духа человеческого, а не в слепом подражании видимой природе... Человек взял краски и очертания из природы, но взять их побудило его стремление выразить самого себя»[25]).

Пафос этих слов — в утверждении идеального, духовного начала в искусстве. Но утверждая, что материал искусства взят художником из природы, что очертания и краски на палитре художника заимствованы у самой действительности, Полевой тем самым признает объективную основу искусства.

Искусство не превращается у него в обособленную от жизни сферу, язык искусства не становится у него языком богов, понятным «для немногих». Полевого спас от этого демократизм его воззрений, глубокое убеждение в общественной значимости искусства, в необходимости для поэта быть понятным широким читательским массам. Поэтому в решении общей проблемы сущности и назначения искусства для Н. Полевого очень важен такой аспект ее как судьба искусства, художника в современном обществе.

Основой для решения этого вопроса является общее для всех романтиков представление о непримиримой борьбе между Поэтом и обществом, Поэзией и житейской прозой. «...Тревожный, беспокойный, снедаемый внутренним огнем, поэт никогда не уживается с людьми, не помирится с условиями жизни их!.. Обыкновенная участь его — борьба, тяжкая, нескончаемая, непримиримая борьба»...[26]). Полевой исключает самую мысль о возможности примирения поэта с жизнью.

Как ни печальна, а порой трагична, участь поэта в мире, счастье все-таки в борьбе, в том, чтобы найти и утвердить в мире свое истинное, духовное признание.

---

[22]) Н. А. Полевой. Очерки русской литературы, ч. 1, СПб., 1839, стр. 39.
[23]) Н. А. Полевой. Очерки русской литературы, ч. 1, СПб., 1839, стр. 87.
[24]) Н. А. Полевой. Мечты и жизнь. Были и повести... М., 1839, ч. II, стр. 123—124.
[25]) «Московский телеграф», 1826, ч. VIII, № 6, стр. 131—132.
[26]) Н. А. Полевой. Очерки русской литературы, ч. 1, СПб., 1839, стр. 43, 40.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Ведь именно в борьбе поэзии и жизни рождаются истинно прекрасные произведения искусства, и чем ожесточеннее борьба, тем величественнее и вдохновеннее ее результаты. Борьба Поэтического с Житейским — вот источник человеческого прогресса, настоящий ключ жизни. Примирение двух начал означает гибель искусства.

Конфликт между поэтом и обществом осложняется еще двойственностью характера самого поэта. В нем, по мнению романтиков, сосуществуют два начала. Одно — земное, прозаическое, печальная необходимость, ибо художник — человек и должен жить среди людей, есть, пить, одеваться и т. п. Другое начало — Истинное, Божественное, составляющее настоящую сущность художника. И здесь художник — Гений. Изначальная борьба этих враждебных начал определяет собою трагизм судьбы истинного художника в мире.

Но трагизм не исчерпывает собою полностью звучания темы «поэт и жизнь» в художественном творчестве и теоретических статьях Полевого. Остро ощущается в творчестве Полевого сатирическое начало, критика буржуазного отношения к искусству.

«Если я сказал вам, что меня убивал взгляд людей на искусство, скажу, что еще более убивал меня взгляд на искусство современное. Видя, что ему нет места, как положительному занятию в жизни общественной — бедное! как оно гнулось, изгибалось, какой позор терпело оно, чтобы только позволили ему хоть как-нибудь существовать!»[27]).

С горечью говорит Полевой о том, что нет в буржуазном обществе людей, стоящих на общественной лестнице ниже, чем люди искусства. Страстные монологи героев Полевого и его собственные рассуждения перекликаются с мыслями об искусстве Иоганна Крейслера, излюбленного героя Гофмана. Близость эта объясняется тем, что Полевой разделял мысли Гофмана о великом назначении художника в мире, о трагизме его земного существования, восхищался талантом Гофмана, порой явно подражал ему. Но в решении отдельных вопросов, связанных с судьбой искусства, Полевой идет своим путем. Так, Гофман противопоставляет своего героя враждебному обществу в основном в эстетическом плане, как человека искусства миру людей обыкновенных. Лишь в последние годы творчества появляются новые, социальные мотивы.

У Полевого же социальная мотивировка не только отчетлива, но и принципиально важна. Социальный характер конфликта Поэта и общества наиболее остро чувствуется в «Абаддонне». Мир бедняцких предместий и княжеская резиденция — вот два центра романа.

Очень выразительна сцена приема Рейхенбаха на Театральном Совете: «Вильгельм видел себя бедного, презираемого — сказать ли все? — полусытого, перед этими веселыми, красными, разгульными людьми, перед насмешливым взором Директора, от которого зависела теперь вся его участь»[28]).

Здесь противопоставлены уже не просто поэт и обыватель, но поэт-**бедняк** и обыватель, владеющий всеми вещественными благами жизни. Симпатии Н. Полевого всецело на стороне его демократических героев, но он не просто сочувствует им, не просто призывает признать в них тоже людей. Нет, он полемически заявляет о превосходстве обитателей хижин над обитателями дворцов. «Знаете ли, что всего более из бедных, запачканных чердаков выходят великие, чудесные создания ума и воображения, сверкают эти искры, освещающие собою век и современников? На чердаке была написана «Новая Элоиза»; в винном замаранном по-

---

[27]) Н. А. Полевой. Мечты и жизнь. Были и повести... М., 1834, ч. II, стр. 285.
[28]) Н. А. Полевой. Абаддонна. М., 1834, т. 1, стр. 104.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

гребке создавались фантазии Гофмана; на изломанных клавикордах разыгрывались прежде всего симфонии Бетховена... Если бы вы знали, сколько зла придумывают в великолепных кабинетах и как темно бывает от дыхания пороков в раззолоченных гостиных и будуарах»...[29]). Утверждение **демократического** поэта как носителя высоких этических и эстетических идеалов — большое достижение Полевого.

Мысль о враждебности высших слоев общества искусству становится у Полевого принципиальным убеждением: «Чем выше общество, тем более бывает разница между ним и миром поэта»[30]). В подтверждение этой мысли Полевой приводит аргументы разных планов.

Он внимательно прослеживает творческую судьбу Державина, истинного гения русской поэзии, и убеждается, что всякий раз, когда Державина приближали к царскому двору, гений его «холодел», и, наоборот, удаление от трона всякий раз возбуждало «гремящие», сильные звуки в струнах его лиры».

Полевой обращается к истории мировой литературы — и обнаруживает целые эпохи рабского преклонения перед монархами. Таков, в частности, период французской поэзии от Людовика XIV до Людовика XVI. «Поэты во все это время не стыдились передних, не гнушались последним местечком за столами вельмож»[31]). Придворная жизнь развратила не один талант, потому что пресмыкательство, покорность обществу губительно сказываются на поэтическом вдохновении.

Образцом поэта-гражданина и вдохновенного певца для Полевого является Державин. Критик подчеркивает его гражданское мужество, позволившее Державину сохранить свободу мысли в эпоху всеобщего раболепия.

Полевой сумел понять и раскрыть национальный характер поэзии Державина, ее историческое своеобразие. В своей оценке гражданственности поэзии Державина Полевой близок декабристам.

Связав вдохновенность поэтического изображения с проблемой самобытности, Полевой указывал путь развития русской литературы, направлял ее на сближение с действительностью. Его основная мысль заключалась в том, что большое русское искусство, создать которое без вдохновения нельзя, может развиваться только на национальной почве. И, наоборот, отрыв писателя от народа, от родной земли неизбежно порождает рассудочное творчество, ведет к поэтическому бесплодию.

Так на основе традиционных роматических принципов, обогащенная идеями историзма, национальной самобытности, принципом социальности, в эстетике Н. Полевого складывается концепция поэта, в целом ряде моментов оригинальная и прогрессивная.

---

[29]) Н. А. Полевой. Абаддонна. М., 1834, т. 1, стр. 104.
[30]) «Московский телеграф», 1834, ч. 55, № 3, стр. 470.
[31]) Н. А. Полевой. Очерки русской литературы. Ч. 1, СПб., 1839, стр. 44.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

Т. И. ХОДУКИНА

К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ ЖАНРА РОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Термин «романтическая драма» чрезвычайно многозначен. Он служит для обозначения драмы романтической по ее жанру, драмы романтической по методу и, наконец, драмы романтической как определенного рода литературы. В последнем значении романтическая драма иногда именуется драмой новоевропейской и противопоставляется драме античной как новый вариант драматического рода. Мы привыкли связывать с этим термином в первую очередь определение драмы по методу. В этом смысле романтическая драма как драма, принадлежащая перу романтиков, может быть противопоставлена драме реалистической. Но своеобразие романтической драмы как определенного этапа в истории литературы и театра нельзя до конца объяснить только своеобразием метода. Ведь какой бы ни была драма по методу: романтической, реалистической — она представляет собой еще и определенную жанровую разновидность драматической формы.

Известно, что романтизм не только принес новизну идей в драматургию, но и реформировал традиционные драматические жанры, создав новый романтический театр. «Когда представители раннего романтизма начала 19-го века с грустью оглядывались в прошлое на театр Шекспира, они в действительности смотрели вперед»[1]), — пишет известный американский театровед наших дней Джон Гасснер. По его мнению, зародыш концепции современного театра был заложен уже в самом романтическом движении. «Романтический театр, считавшийся старомодным передовыми людьми семидесятых и восьмидесятых годов прошлого столетия, вновь стал «современным» после того, как в 1897 г. Ростан написал «Сирано де Бержерак»[2]). В творчестве таких современных драматургов, как Йейтс, Поль Клодель, Максвелл Андерсон, популярные исторические пьесы которого, по словам Гасснера, напоминают одновременно Шекспира и Шиллера, романтическая драма обрела свою вторую жизнь. Сам факт оживления, казалось бы, давно забытого жанра не нов для истории литературы и театра: Жанровая форма, выступая хранительницей художественного опыта создавшей ее литературной эпохи, нередко привлекается писателями последующих поколений к решению вставших перед ними задач. Неоднократное возрождение романтической драмы свидетельствует об актуальности ее формальных приемов для драматургии позднейших эпох и заставляет

---

[1]) Д. Гасснер. Форма и идея в современном театре. М., 1959, стр. 18.
[2]) Там же.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

обратить особое внимание на жанр романтической драмы в том его виде, как он сложился впервые в начале 19-го века[3]).

Споры о романтической драме начинаются еще в конце 18-го века. Однако на первых порах понятие романтической драмы меньше всего ассоциировалось с определенным жанром или методом. «Романтической» в то время называли всю европейскую литературу, которая не являлась строгим подражанием античной, — пишет Б. Г. Реизов, — и не следовала, как непререкаемому авторитету, поэтике Буало, т. е. литературу романских народов (а не греков и римлян), народов, выработавших особую «новую» культуру после германского завоевания, падения Римской империи и утверждения христианства»[4]). В этом понимании романтическая драма отождествлялась с драмой новоевропейской и противопоставлялась драме античной и драме классицистической. Понятая в столь широком смысле, романтическая драма объединяла собой все произведения, относящиеся к новоевропейскому драматическому роду литературы. «Романтическими» считались драмы Шекспира и Кальдерона, Гёте и Шиллера, французская мелодрама и «Борис Годунов» Пушкина[5]).

Глашатаями романтической — новоевропейской драмы выступили братья Шлегели. Следует отметить, что их теоретические трактаты сыграли, безусловно, положительную роль в осмыслении литературного процесса, в создании новой поэтики — поэтики новоевропейской драмы. «Уже Гердер обратил внимание на то, что в Греции возникла драма, какая не могла возникнуть на севере, что драма Софокла и драма Шекспира — две разные вещи, которые в известном смысле имеют разве одно общее... — имя»[6]).

Август Вильгельм Шлегель в своих лекциях не только подчеркивает отличие новой драмы от драмы древних, но пытается установить закономерность возникшего противоречия, в котором находятся произведения старой и новой поэзии; намечает пути разрешения существующего противоречия. По его мнению, противоположность между античным и романтическим — главным образом, противоположность историческая; но именно по этой причине она есть, в то же время, и противоположность теоретическая, так как история, по словам Шлегеля, «выставляет на вид важную общую антиномию античного изящного вкуса и нового»[7]), а разрешить эту антиномию — дело теории.

Надо сказать, что понятие истории, историзма, так часто встречающееся в поэтике Шлегелей, полностью остается в пределах романтического толкования и осмысления этих категорий. Не «связь времен», не «логика самой истории», а «логика развития человеческого духа», стремление «объяснить нравственный смысл великих исторических эпох»[8]) привлекает романтиков. Отвергнув эмпирический путь познания как

---

[3]) В задачу данной статьи входит только вопрос о генезисе романтической драмы. Вопрос о специфике самого жанра, о своеобразии произведений жанра романтической драмы на страницах статьи не освещается, так как это самостоятельный большой вопрос, требующий специального рассмотрения и отдельной, посвященной непосредственно ему работы.

[4]) Б. Г. Реизов. Между классицизмом и романтизмом. Л., 1962, стр. 5.

[5]) Многие исследователи, да и сам Пушкин, называли драму «Борис Годунов» романтической. При сопоставлении с драмами романтиков Пушкинский «Борис Годунов» представляется явно не романтической драмой как по методу, так и по жанру. Но созданная в подражание Шекспиру драма Пушкина вполне удовлетворяет требованиям романтической драмы как рода, т. е. требованиям драмы новоевропейской.

[6]) Тиандер. От Софокла до Ибсена. Сб. «Вопросы теории и психологии творчества», Харьков, том 2, вып. 1, 1909, стр. 56.

[7]) Цит. по кн. Р. Гайма «Романтическая школа», М., 1891, стр.658.

[8]) П. Я. Чаадаев. Сочинения и письма. М., 1913, т. 1, стр. 231.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ненужное «копание в пыли фактов», они считают «возможным освещение отдаленных эпох чисто логическими приемами»[9]). Логику бытия, как природного, так и исторического, романтики полностью подменили логикой человеческого сознания, перенеся механизм ума на природу и историю. Шеллинг, философские доктрины которого составляют неотъемлемую часть эстетики романтизма, в своей натурфилософии попытался доказать, что коренной закон нашего «я» таков же, как и закон нашей природы, а потому «натура не есть нечто отличное от законов нашего ума»[10]).

Романтики во все области человеческого познания стремились вдохнуть «душу живу», исследовать внутренние пружины любого явления: будь то явление природы или истории. «Диалектическая метода» Шеллинга о борьбе противоположностей послужила Шлегелям той теоретической предпосылкой при создании их истории искусства, без которой последняя вообще не мыслима.

Сам Шеллинг, приступая к написанию «Философии искусства», сообщил А. В. Шлегелю в одном из писем, что для него будет служить предметом не действительное или эмпирическое искусство, а «искусство в себе»[11]), то есть искусство, понимаемое в абсолютном значении.

Рядом с чистым теоретиком Шеллингом братья Шлегели предстают историками литературы. Но они остаются на исторической почве только в том, что касается проводимых ими сопоставлений новых и древних авторов. Когда же Шлегели переходят к оценке и разбору произведений самой новоевропейской традиции безотносительно к древней, то они утрачивают всякую историческую перспективу.

Трагедия классицизма, например, оказывалась в их интерпретации тождественна трагедиям древних. Она исключалась Шлегелями из разряда новоевропейских драм, хотя на самом деле была порождена к жизни именно новоевропейской драматической традицией.

Кроме того, руководствуясь положением, что «наше бытие основано на изменчивости постоянно разрешающихся противоречий»[12]), подчиняя этому закону развитие искусства, Шлегели вслед за Шеллингом провозгласили неминуемое пришествие нового, настоящего искусства. Оно должно представлять собой идеальное единство античного и новоевропейского искусства, до сих пор пребывавших в полярной противоположности друг к другу.

Если Шеллинг, оставаясь в области теоретических гипотез, не пытается исторически локализовать приход нового искусства, то Шлегели решили, что их время — самое подходящее для начала новой эры в искусстве, и взяли на себя почетную миссию первоначинателей. Но трагедия «Аларкос» Фридриха Шлегеля, будучи практическим применением теоретических воззрений автора, ·· пишет исследователь романтической школы в Германии Р. Гайм, воззрений, в которых главным догматом было сочетание античного с новым... явилась, по определению Кернера, «замечательным продуктом для того, кто наблюдает за умственными недугами, ибо здесь обнаруживается, при полном отсутствии фантазии, мучительное старание создать художественное произведение из общих понятий»[13]). Неудача практических начинаний иенских романтиков закономерна и очевидна. Но в этой поспешности — дать искомый идеал искусства — сказалась не только переоценка Шлегелями собственных

---

[9]) П. Я. Чаадаев. Там же.
[10]) Цит. по кн. Р. Гайма. «Романтическая школа», М., 1891, стр. 497.
[11]) Цит. там же, стр. 711.
[12]) Цит. там же, стр. 658.
[13]) Р. Гайм. «Романтическая школа», М., 1891, стр. 569.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

творческих возможностей. В этих начинаниях проявила себя присущая романтикам активность, жажда деятельности, вера в непреходящую ценность переживаемого ими исторического момента, их привязанность к современности, несмотря на всю неудовлетворенность ею. Как бы далеко в глубь времен ни заходили романтики в поисках своего идеала, они всегда оставались в настоящем, ради которого, собственно, и совершались все их походы. «Кто же захочет зарыться в пыли древности, — писал Шеллинг, когда события его собственного времени ежеминутно возбуждают его внимание и увлекают его вслед за собой»[14]).

Симпатии и антипатии романтиков к литературным предшественникам в первую очередь были обусловлены тем, насколько явно в творчестве последних проявляли себя тенденции, актуальные для эстетики самих романтиков.

Классицистическую трагедию, представляющую собой осложненный вариант новоевропейской драмы, романтики не признали, в то время как драматургия Шекспира, олицетворявшая новоевропейскую драматическую традицию в ее чистом виде, пользовалась у них большой популярностью. В. Шлегель находит у Шекспира «целую пропасть умышленности, самосознания, рефлексии»[15]), т. е. черты, характерные в первую очередь для литературы самих романтиков. От Шекспира немецкие романтики абстрагировали и определение драмы, как «мир в субъекте» — «Die Welt als ich». Справедливо подмеченное ими свойство новоевропейской драмы — ее большая эпичность в сравнении с драмой античной, романтики связали с характерной для 19-го века теорией развития новейшей драмы из романа — теорией, возникшей, по словам Гайма, «в связи с заимствованными из философии Фихте понятиями о бесконечном самосозерцании, о трансцендентальности, об иронии и о бесконечном прогрессе»[16]).

На все века романтики смотрели через призму современности, на все явления — через призму человеческого «Я». В отличие от объективного историзма последующих эпох историзм романтиков явно субъективен. У них не личность подчинена законам истории и объяснена этими законами, а сама история в ее развитии оказывается подчиненной тем законам, по которым существует и развивается внутреннее «Я» человека.

Столь же субъективно представление романтиков о национальном своеобразии народов. По их мнению, «у народа есть «Я» коллектива, народы — это большие человеческие индивидуальности»[17]).

В дальнейшем ходе развития литературы и искусства понятия историзма и народности обретают куда более глубокий смысл и объективный характер. Но даже в том виде, в каком принципы историзма и народности представлены в эстетике романтизма, они сыграли весьма важную роль. Ими, в конечном счете, обусловлено своеобразие литературы 19-го века и романтической драмы как одного из ее первых звеньев.

Начиная с 19-го столетия, складывается ярко выраженный национальный характер литератур. Романтическая драма была первым драматическим жанром, в котором отчетливо проявилось национальное своеобразие самой жанровой структуры.

Нельзя сказать, что в существовавших до нее драматических жанрах национальное своеобразие вообще отсутствовало. По верному замечанию г-жи Сталь, «в драматическом искусстве национальные вкусы гораздо

---

[14]) Цит. там же, стр. 480.
[15]) Цит. там же, стр. 684.
[16]) Р. Гайм, там же, стр. 684.
[17]) П. Я. Чаадаев. Сочинения и письма, М., 1913, т. 1, стр. 233.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

сильнее отличаются... чем во всех других областях литературы»[18]). И все-таки национальная специфика романтической драмы в корне отлична от известного по старым жанрам «влияния национальных вкусов».

О драматических жанрах, существовавших до романтической драмы, можно точно сказать: где, в какой стране впервые возник тот или иной жанр или ознаменовал свой расцвет. Известно, например, что «Commedia dellarte» родилась в Италии; жанр так называемой «кровавой» драмы получил особый расцвет в Англии конца 16-го века. В традициях этого жанра, по мнению шекспироведов, написаны ранние драмы Шекспира. Трагедия классицизма издавна считалась национальной гордостью и собственностью французов.

Возникновение жанра романтической драмы не было приурочено к какой-то одной стране. При своем зарождении она (романтическая драма) предстала первым «интернациональным», всеевропейским жанром. Ни одна из национальных разновидностей этого жанра не могла быть признана за «первородную», служащую образцом для всех других. В оформившемся виде романтическая драма в каждой стране имела свое лицо, оставаясь одним и тем же жанром. В пределах старых жанров не существовало самостоятельных национальных разновидностей одного и того же жанра. Трагедия классицизма в Германии или России, при всех имеющихся в ней отклонениях от образцовой для всех стран французской трагедии, остается по отношению к последней в положении зависимом, подчиненном, выступает в роли подражателя. Трагедии классицизма всех стран так или иначе ориентировались на образцовую структуру французской трагедии, они как бы подчинялись духу жанровой унификации, довлевшему над всеми произведениями данной жанровой традиции.

Произведения, относящиеся по своему жанру к романтической драме, впервые оказались лишены того единого унифицирующего начала, которое характерно для одножанровых произведений всей предшествующей драматургии.

Думается, что Шелли и Байрон, создавая английскую романтическую драму, меньше всего ориентировались на драмы немецких романтиков, а Виктор Гюго вряд ли подражал романтическим пьесам Байрона. Что же касается русской романтической драмы, представленной драмой Лермонтова, жанр его «Маскарада», по замечанию исследователей, «при всех характерных для романтической поэтики чертах... вырисовывался в направлениях, в значительной мере независимых от путей ведущих жанровых разновидностей романтизма в западной драматургии»[19]).

В Германии, где единственно свободной сферой деятельности индивида оставалась внутренняя сторона его жизни, само бунтарство немецких романтиков носило умозрительный, интеллектуальный характер. Отсюда и созданная «лабораторным» путем ультраромантическая драма Шлегелей была скорее переложением теорий на язык поэзии, чем заслуживающим внимания своеобразным художественным произведением. «Мир мало слышит теперь об этих двух братьях, — писал Шиллер в письме от 2-го апреля 1805 года, имея в виду братьев Шлегелей, — но беда, которую они причинили слабым молодым головам, будет чувствоваться еще долго, а печальное бесплодие и фальшь нашей теперешней литературы являются следствием этого скверного влияния»[20]).

---

[18]) Цит. по кн. Б. Реизова «Между классицизмом и романтизмом», Л., 1962, стр. 100.
[19]) К. Державин. Театр Лермонтова. Л., 1930, стр. 5.
[20]) Ф. Шиллер. Собр. соч., т. 7, М., 1957, стр. 609.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Сознательно осуществляемое иенскими драматургами «Романтизирование драмы», которое, по их мнению, заключается в том, что «драматическое изложение прерывается то эпическими, то лирическими вставками»[21]), не привело к созданию сколь нибудь ценной драматической структуры. Специальная заданность формальных приемов, которыми руководствовались в своем творчестве иенцы, предполагала существование самой формы драматического произведения до возникновения его содержания. Но «правильно понятая художественная форма впервые позволяет увидеть и найти само содержание»[22]), а не оформляет его, не мыслится в отрыве от содержания. Иначе художественная форма перестает выполнять свое истинное назначение и превращается в сумму мало содержательных формальных приемов. Последнее определило печальный результат поэтических начинаний братьев Шлегелей. Говорить о создании самостоятельного драматического жанра в их творчестве не приходится. Ведь жанр возникает в первую очередь из потребностей самой действительности народной жизни, опирается на живую литературную традицию.

Романтическая драма в Германии — это прежде всего драма Шиллера, а не Шлегелей. С жанровой точки зрения она представляет собой глубоко своеобразную драматическую конструкцию, в которой органически уживаются элементы высокой трагедии с элементами народной драмы, под которой романтики, как известно, понимали драму Шекспира. Недаром во Франции, где творчество Шиллера пользовалось огромной популярностью в начале 19-го века, драматургия Шиллера служила в глазах французов как бы переходным мостом, соединяющим творчество Расина и Шекспира. «В первой половине двадцатых годов,— пишет Б. Г. Реизов, — драматическая реформа во Франции проходит под знаменем Шиллера»[23]).

«Разбойники» Шиллера в переработке Ламартельера (1792 г.) стали первой французской мелодрамой.

Французская адаптация шиллеровских драм — явление само по себе интересное. Оно дает полное представление о том, с какими из господствовавших театральных жанров оказалась связана переводная романтическая драма.

Одна и та же драма Шиллера «Мария Стюарт», в переделке Лебрена близка к жанру классицистической трагедии, а в переделке Мерля и Ружмона (1819 г.) представляет облагороженную мелодраму.

Классицистическая трагедия и мелодрама — два жанра, непосредственно предшествовавшие возникновению самой французской романтической драмы. Насколько отношение к первому из них явно оппозиционно у драмы Виктора Гюго, а связи с жанром трагедии носят сложный, опосредованный характер, настолько отношение романтической драмы ко второй из своих предшественниц — мелодраме явно дружественно. В структуре французской романтической драмы множество мелодраматических элементов, преемственность ее с жанром мелодрамы очевидна.

«Мелодрама — жанр общедоступного театра, — пишет Рене Дюмик, исследователь французской романтической драмы — театра, созданного народом, следующего его вкусам, сообразующегося с его пониманием жизни... в этом народе... таится, начиная со времен французской революции, какой-то мятежный дух... подсказывающий действующим

[21]) Цит. по кн. Р. Гайма. «Романтическая школа», М., 1891, стр. 724.
[22]) М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 60.
[23]) Б. Г. Реизов. Французская романтическая драма. Ж. «Театр», 1939, № 10, стр. 60.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

лицам мелодрамы неукротимые речи, полные ненависти к общественному строю в его современном положении и в его историческом прошлом»[24]). Благодаря этому «мятежному духу» мелодрама особенно актуальна как жанр в моменты усиления активности плебейских масс. Период подготовки и осуществления буржуазных революций в 1830—1848 гг. в Европе ознаменовался расцветом жанра мелодрамы, особенно популярным во Франции, где он господствовал на протяжении первых тридцати лет 19-го столетия.

Романтики, так много интересовавшиеся проблемами народности драматических форм, пытавшиеся реабилитировать в своем творчестве «народные законы драмы Шекспировой», обращавшиеся через головы столетий к средневековому жанру народных мистерий, не могли оставить без внимания современный им жанр народного площадного театра — жанр мелодрамы.

Однако не в каждой стране влияние мелодрамы на романтическую драму было так велико, как во Франции. Ни в одной стране мелодрама не уходила своими корнями так глубоко в народную театральную традицию, столь резко противопоставленную на протяжении столетий традиции высокого, официально признанного театра.

«Классический театр, — пишет Б. Томашевский в своей работе о французской мелодраме, — никогда не был единственным монопольным театром Франции. Ему противопостояла исконная национальная французская театральная система постановочного, авантюрного, игрового театра. Эта традиция существовала до Расина в форме трагикомедии»[25])... С воцарением «регулярной трагедии» народный театр был официально лишен слова, вытеснен в жанры пантомимы, балаганного зрелища. Но, «перестав существовать как чисто драматическая форма», традиция народного театра «сохранялась как принцип, ощущавшийся драматургами и влиявший на строение трагедии, все больше удалявшейся от расиновской чистоты»[26]). При благоприятных условиях, создавшихся для народного театра на рубеже 18—19 вв., в недрах этого театра развился новый жанр, синкретический по своей технике — жанр мелодрамы.

В других странах мелодрама, будучи лишена такой явной связи с народной театральной традицией, воспринималась скорее как жанр буржуазной драмы. Тем более, что генетически мелодрама, по замечанию Томашевского, «развивалась из двух драматических источников — из героической пантомимы, появившейся на парижских малых театрах, начиная с 70-х годов 1-го века и из драмы, восходящей к Дидро, Седену, Мерсье и Бомарше»[27]). А так как расцвет мелодрамы относится к периоду первой трети 19-го века — периоду буржуазных революций, то во многих странах жанр мелодрамы воспринимался как чисто буржуазный жанр.

Мелодрама, особенно мелодрама второго периода — 20-х годов, непосредственно предшествовавшая романтическому театру во Франции, тяготела к мрачным кровавым развязкам, вторгалась в область трагедии. Становясь опасной соперницей трагедии, мелодрама в то же время выступала неким двойником последней. В мелодраме решались во многом те же вопросы, что и в трагедии, но само решение этих вопросов происходило как бы в другой плоскости. На близость мелодрамы

[24]) Рене Думик. Романтический театр. В кн.: Л. Птиде Жюльвиля. Иллюстрированная история французской литературы в 19-м веке. М., 1908, стр. 387—388.
[25]) Б. Томашевский. Французская мелодрама начала 19-го века. Сб. «Поэтика», II, Л., 1927, стр. 81.
[26]) Б. Томашевский. Там же, стр. 62.
[27]) Б. Томашевский. Там же, стр. 62.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

к трагедии указывал в свое время известный театральный критик Жоффруа, выражавший опасения за судьбу трагедии, которой угрожала явная опасность в лице мелодрамы. «Надо остерегаться, — писал Жоффруа, — если будут писать мелодрамы стихами и по-французски, если осмелятся играть их сносно, горе тогда трагедии[28]).

Своей литературной примитивностью и активной оппозиционностью к высоколитературной драматургии большого стиля мелодрама вызывала недовольство и опасение не только у ревнителей литературных традиций, но у всех людей вкуса.

Именно поэтому, несмотря на широкую распространенность этого жанра в театрах 19-го века, на огромную популярность его у публики, жанр мелодрамы пользовался всеобщей нелюбовью литераторов. Французские романтики были одними из немногих, проявивших подлинный интерес к этому жанру. Мелодрама для них ценна была в первую очередь ее оппозиционностью к высоким театральным жанрам и ее явной связью с традициями народного театра.

Но драма самих романтиков при всей близости к мелодраме не тождественна последней. В отличие от мелодрамы романтическая драма высоколитературна. И в этом она явилась продолжательницей и преемницей традиций высокого театра. В самой Франции романтическая драма связана с трагедией, при всем активном отрицании романтиками этого жанра. Б. Г. Реизов указывает на книжную драму двадцатых годов и в первую очередь на «Театр Клары Газуль» Мериме, как на переходную ступень от классицистической трагедии к романтической драме.

Связь жанра романтической драмы с трагедией особенно очевидна в английской романтической драме, в частности в драме Байрона. Еще Гёте в разговоре с Эккерманом обратил внимание на это удивительное, с его точки зрения, противоречие Байрона, который «в жизни ничем себя не стеснял и не справлялся ни с одним законом и подчинился... нелепейшему закону трех единств»[29]). Драматургическая система Байрона, — как заявляют исследователи его театра, — строилась... на преклонении перед театром итальянского классициста Альфиери»[30]). Кроме ярко выраженного тираноборчества, трагедии Альфиери могли привлекать Байрона «глубиной мыслей и чувств, насыщенностью пьес «собственными идеями автора»[31]).

Глубину философских и социальных идей, мастерство изображения душевных переживаний интеллектуального характера, высокую культуру стиха получила в наследие романтическая драма от своей предшественницы — классицистической трагедии.

Жанр романтической драмы отразил в себе столкновение двух культур — уходящей дворянской и нарождающейся буржуазной. Последняя ко времени возникновения романтической драмы отождествлялась еще с народной и была представлена в драматическом искусстве жанром мелодрамы и водевиля, первая — жанрами высокой трагедии и комедии.

Трагедия и мелодрама — два жанра, стоящие у истоков романтической драмы. От них непосредственно отталкивается и на них опирается рождающийся новый жанр.

---

[28]) Цит. по кн. Пти де Жюльвиля «Иллюстрированная история французской литературы в 19-м веке», М., 1908, стр. 385.

[29]) Цит. по кн. И. П. Эккермана «Разговоры с Гёте в последние годы его жизни». М.— Л., 1934, стр. 50.

[30]) М. Загорский. Ст. «Байрон и театр» в газ. «Советское искусство» от 22 января 1938 года.

[31]) Б. Реизов. Между классицизмом и романтизмом. Л., 1962, стр. 203.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

При этом надо отметить, что в силу различия общественно-литературных предпосылок внутри каждой страны и своеобразия ее театральных традиций, влияние предшествовавших жанров на формирование нового носило глубоко индивидуальный характер. В отличие, например, от романтических драм Байрона и Гюго, из которых первая опиралась в основном на структуру трагедии, а вторая — на приемы мелодрамы, немецкая романтическая драма Шиллера и русская романтическая драма Лермонтова содержат в своей структуре элементы и трагедии, и мелодрамы, хотя само соотношение этих элементов в шиллеровских и лермонтовских драмах глубоко различно.

Национальная специфика жанра романтической драмы, в конечном счете, определяется характером соотношения трагедийных и мелодраматических элементов в структуре этого жанра. Но, будучи родственна мелодраме и трагедии, романтическая драма тем не менее представляет собой самостоятельный жанр, не совпадающий ни с одним из известных до нее.

В процессе литературного развития не существует «чистого» самозарождения жанров. Каждый вновь рождающийся жанр, вызванный к жизни решением задач породившей его эпохи, всегда генетически связан с предшествующими ему жанрами. В структуре нового жанра старые, ранее известные по другим жанрам, приемы не сохраняются в своем прежнем виде. Они обновляются в этом новом единстве, которое одно только и представляет собой их смысл в данном жанре.

При возникновении романтической драмы это закономерное явление жанровой преемственности не только совершилось, но впервые в истории литературы оно сделалось очевидным для всех занимавшихся и интересовавшихся драматическим искусством. Произошло это благодаря воцарившемуся в 19-м веке общему направлению теоретической осознанности литературных процессов, повышенному интересу к проблемам художественной формы.

Таким образом, генезис романтической драмы был очевиден для литературного поколения 19-го столетия, в то время как ключ к генезису старых жанров был потерян за давностью их происхождения. В связи с этим романтическая драма оказалась лишена ореола жанровой самостоятельности, которым в глазах ее современников были окружены старые жанры.

Помимо явно ощущаемой в структуре романтической драмы ее жанровой преемственности и непривычной для природы известных до нее жанров национальной специфики самой жанровой структуры, была еще одна причина, по которой романтическая драма оказалась в свое время не признана как самостоятельный драматический жанр. Этой причиной является кратковременность существования. Романтическая драма слишком мало просуществовала, чтобы успеть стандартизироваться и тем самым сделать свои жанровые приемы общедоступными в их очевидности.

Она представлена только в творчестве крупных писателей. Но писатели с именем, поэты и драматурги первой величины, как правило, разрушают старые жанровые формы и закладывают новые, потому что они приносят своим творчеством новое видение в литературу, говорят новое слово во всех областях литературного процесса. В дальнейшем эти, впервые найденные великими писателями, жанровые формы становятся достоянием всех, подвизающихся на литературном поприще. Происходит шаблонизация жанровых приемов. Именно на этой стадии — в творчестве писателей средней величины — жанр вступает в период своей стабилизации: его приемы становятся легко различимы и постоян-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

но варьируемы в произведениях, составляющих данную жанровую традицию.

Романтическая драма не успела сделать свои жанровые приемы типовыми. Тридцатые годы 19-го века — годы активного утверждения романтической драмы — были одновременно последним триумфальным периодом драмы как рода литературы. На рубеже 30—40-х годов в литературном процессе намечается господство эпических форм, которое продолжается вплоть до конца столетия. Эпос вытеснил драму. Жанр романтической драмы уступил место жанру романа[32]). Впоследствии, когда драма как род снова вышла на литературную арену, она предстала в ином жанровом оформлении, отличном от жанра романтической драмы.

Несмотря на кратковременность ее существования, романтическая драма бесспорно. один из важнейших этапов в развитии новоевропейской драмы вообще и драмы 19-го столетия в частности. Многое отличает романтическую драму как жанр от всех, существовавших до нее жанров. Так как романтическая драма несет в себе весь комплекс изменений, которым подвергаются литературные жанры на рубеже 18—19-го веков, то изучение ее дало бы ключ к пониманию своеобразия жанровых форм в литературе 19-го столетия. Сам жанр романтической драмы один из первых в ряду изменившихся жанровых структур.

В 19-м веке энергично происходило образование индивидуально-своеобразных жанровых форм. «Развитие жанров, что особенно очевидно при сопоставлении литературы классицизма и реализма, шло ко все большему многообразию, ко все большей, индивидуализации»[33]), — пишут авторы сборника «Теория литературы».

Романтическая драма была первым, до конца индивидуализированным жанром: как со стороны своей ярко выраженной национальной специфики, так и со стороны отразившейся в ней индивидуальности самих авторов.

Жанры 19-го столетия находятся в явной и до конца осознанной зависимости от метода творчества писателей. Известно, что романтическая драма была первым драматическим жанром, вплотную соприкоснувшимся с понятием метода. Это нашло отражение в самом названии жанра.

Столь тесная связь нового жанра с понятием творческого метода оказалась возможна в силу того, что на рубеже 18—19-х веков, когда, собственно, складывался жанр романтической драмы, в литературном процессе произошел своего рода революционный сдвиг, приведший к новому переосмыслению литературно-эстетических категорий.

Именно в этот период, как пишет Г. Д. Гачев, впервые «выявилось качество, принципиально отличающее новоевропейскую литературу от античной: а именно, превращение литературы из по преимуществу

---

[32]) Достоевский, по свидетельству современников, в течение пяти лет (с 1840 до 1844 г.) упорно стремился работать в жанре романтической драмы. В этих драмах, как отмечает Л. П. Гроссман, «намечались темы будущего Достоевского — право сильной личности переступить через кровь во имя всеобщего блага, возможность строить счастье масс на страдании замученного ребенка... соперничество двух героинь, охваченных неукротимой взаимной ненавистью» (См. Л. Гроссман. Достоевский. М., «Молодая гвардия», 1962, стр. 36). Но Достоевский отказывается от продолжения работ в драматической форме и переходит от романтической драмы к работе над романом. Признавая, что мысль, лежащая в основе творчества романтиков, «есть основная мысль всего искусства 19-го столетия», Достоевский тем не менее находил, что в романтической драме, в частности у Гюго, «сила поэтического порыва всегда сильнее средств исполнения».

[33]) Я. Е. Эльсберг. Введение к сб. «Теория литературы», М., 1964, т. 2, стр. 6.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

художественной деятельности в слове в по преимуществу художественное мышление, познание»[34]).

Познавательный характер новоевропейской литературы определил ведущую роль «жизненной правды» в ее произведениях. В письме к Шиллеру от 9-го декабря 1797 года Гёте, резюмируя свои выводы относительно древней и новой литератур, отмечал, что «высшая степень пафоса у них (древних) являлась только эстетической игрой, тогда как у нас большую роль при создании патетического произведения должна играть жизненная правда»[35]).

Установка на «жизненную правду», на «истину» создала возможность перехода к классификации литературных произведений по принципу метода. «Уже в 1821 году, — замечает Б. Реизов, — в статье Гизо о Шекспире ломается традиционное деление драмы на жанры трагедии и комедии и открывается путь к новой классификации по принципу метода»[36]), когда комедии Мольера по их «реализму» приравниваются к трагедиям Шекспира, а трагедии классицизма по их «абстрактности» приравниваются к комедиям последнего.

Категория метода становится одной из ведущих в самом понимании и осмыслении литературного процесса 19—20-го веков. Отсюда и классификация драмы по методу и литературному направлению стала основной для литературы этих эпох.

Но как бы тесно ни соприкасалось понятие жанра с понятием творческого метода или литературного направления, какие бы индивидуально-своеобразные формы ни принимал тот или иной жанр в произведениях авторов 19—20-х веков, понятие жанра не утрачивает своего основного значения[37]), а во всех индивидуально-своеобразных жанровых формах проступают главенствующие родовые и жанровые черты.

Именно своеобразие романтической драмы как жанра сделало ее образцом театрально-драматического искусства в глазах последующих литературных поколений. Драматурги конца 19 — начала 20-го веков оглядывались на романтическую драму начала века, находя в ней образец для подражания, как некогда сами романтики обращали свои взоры к театру Шекспира.

Конечно, реабилитация ушедшего жанра в «чистом виде», т. е. в том виде, как он некогда существовал, невозможна. Однако сам факт обращения к жанру прошлых времен на новом этапе — глубоко знаменателен. Он демонстрирует острую осознанность недостаточности действующих на данном этапе жанровых форм, их неспособность быть вполне адекватной формой современному жизненному содержанию самой действительности.

Почему, например, для романтиков структура шекспировской драмы мыслилась идеальным образцом драмы вообще? Потому что ни один из непосредственно предшествовавших романтической драме жанров: ни классицистическая трагедия, ни мелодрама не удовлетворяли тому требованию народности драмы, которое предъявили к драматической

---

[34]) Г. Д. Грачев. Развитие художественного образа в литературе. Сб. «Теория литературы», М., 1962, т. 1, стр. 216.

[35]) Цит. по кн.: «Переписка Шиллера и Гёте», М.-Л., 1937, т. 1, стр. 364.

[36]) Б. Реизов. Французская романтическая драма. Ж. «Театр», 1939, № 10, стр. 68.

[37]) Одна из основных задач жанра — завершение художественного произведения. «Каждый жанр — особый тип строить и завершать целое, притом... существенно, тематически завершать, а не условно-композиционно кончать» — это точная формулировка задач жанра принадлежит П. Н. Медведеву.— См. его работу «Формальный метод в литературоведении», Л., 1928, стр. 176.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

форме романтики. Трагедия и мелодрама олицетворяли собой две до конца обособившиеся стороны когда-то единой театральной традиции. Зрелищная, откровенно театральная мелодрама рядом с высоколитературной трагедией имела бесспорное право претендовать на бóльшую народность драматической формы. Но сама народность формы мелодрамы ущербна по сравнению с народной формой шекспировских драм, в которых помимо зрелищной, театральной стороны присутствует вторая сторона — их высоколитературность, интеллектуальность. Последнего и не хватает мелодраме.

Драма романтиков заключала в себе тенденцию возвращения к структурному принципу шекспировских драм. Объединяя в своей структуре элементы высоколитературной трагедии и зрелищной, театральной мелодрамы, романтическая драма тем самым как бы вновь синтезировала литературность и театральность драматической формы.

При всей аналогии, которую проводили романтики между своей драмой и драмами Шекспира, синтетичность формы романтической драмы не только повторяла шекспировскую, но и заметно отличалась от последней. Синтез литературности и театральности в драмах Шекспира еще синкретичен по своему характеру, он существует до разделения единой народной театрально-драматической традиции.

У романтиков он предстает синтезом до конца обособившихся противоположностей. Поэтому можно сказать, что романтики, беря за образец форму шекспировской драмы, опирались в своем творчестве в первую очередь на жанровые формы, непосредственно предшествовавшие их драме. Жанр романтической драмы по-своему компенсировал остро ощущавшийся современниками недостаток существовавших жанровых форм. Само обращение к драме Шекспира в начале 19-го века знаменовало кризисность момента, переживаемого жанровыми формами на рубеже 18—19-го веков. Отсюда энергичность поисков образцовой «идеальной» драмы, форма которой могла бы наиболее полно отразить содержание современной действительности.

Возвращение к романтической драме, как некогда возвращение самих романтиков к драме Шекспира, произошло в конце 19-го века, когда ощутился недостаток драмы, сказавшийся в отсутствии высокой поэтичности, высокого трагизма, в умалении отдельной личности.

«Развитию трагического искусства, по мнению исследователей, сильно препятствовала трактовка среды, как главного и решающего фактора поведения и судьбы человека»[38]). Такая трактовка среды характерна для всей драматургии 19-го века за исключением романтической драмы, которая была своего рода «последним из могикан» трагического искусства. Поэтому романтическая драма сыграла роль образца для драматургов конца 19-го века, когда стала очевидна потребность времени в героическом, а значит и трагическом искусстве.

Трагизм романтической драмы был гораздо понятнее и ближе литературному поколению конца 19-го столетия, чем, скажем, трагизм героев классицистической трагедии. И хотя последняя заключала в себе идеал трагического искусства, выбор пал на романтическую драму.

Выбор романтической драмы в качестве образца трагического искусства для всех последовавших за ней эпох обусловлен в первую очередь самой концепцией трагической личности, как она сложилась в драме романтиков.

В 19—20-м веках личность, при всей ее незаурядности, не мыслима вне общества, в отрыве от среды. Она не только противостоит обществу, но неотделима от последнего, как часть от целого.

[38]) Д. Гасснер. Форма и идея в современном театре. М., 1959, стр. 53—54.

Электронная библиотека (репозиторий)
Тверского государственного университета

В ряду известных трагических героев — герой романтической драмы — первый, кто ощутил невозможность свободы вне общества. Авторы романтической драмы «берут героя и среду вместе, как двучлен, один элемент которого невозможен без другого»[39]). Это обусловило и своеобразие самой трагедийности жанровой структуры романтической драмы. Элементы высокой трагедии, как уже говорилось выше, сложно взаимодействуют в ней с элементами чисто драматическими. Последние делают ее трагедийность приемлемой и актуальной для последующих времен, когда господствующим становится жанр драмы.

В романтической драме не только существует исключительная личность, но есть тенденция к утверждению каждой личности в ее праве на исключительность. Трагизм романтической драмы в отличие от сугубо «индивидуального» трагизма трагедии приближается «к групповому» трагизму драмы 19-го века.

Трагедия всегда четко утверждала виновность или невиновность героя, романтическая драма от вынесения приговора переходит к постановке вопроса «Кто виноват», так как сама виновность романтического героя не исключает виновности общества и наоборот... виновность общества не снимает виновности с героя.

В этой постановке вопроса романтическая драма скорее приближается к драматической структуре, удаляясь от чисто трагедийной. Однако невытравимым трагедийным элементом романтической драмы, отличающим ее как жанр, восходящий к высокому трагическому искусству, остается ее, если можно так выразиться, личностный акцент. Как и в трагедии, личность в романтической драме выступает мерилом всех ценностей, центром всех происходящих в драме событий. Личность в романтической драме возведена еще на высокий трагический пьедестал, с которого низвергала ее последующая драма 19-го века.

Помимо явного обращения к романтической драме как образцу трагического искусства в конце 19-го века и в современной драме влияние этого жанра на последующую драматургию сказалось и в иных формах.

Парадоксальность драм Шоу, ироничность драм Оскара Уайльда, эпичность театра Брехта так или иначе связаны и соотносятся с драмой романтиков, в которой эти стилистические приемы впервые были органично усвоены самой жанровой структурой.

Эти блестящие «рудименты» романтической драмы в творчестве позднейших драматургов еще и еще раз возвращают нас к самому жанру романтической драмы, подчеркивая всю важность этого жанра в развитии драматической традиции, ставят на повестку дня вопрос о необходимости более полного и всестороннего изучения специфики самого жанра.

---

[39]) С. Г. Бочаров. Характеры и обстоятельства. Сб. «Теория литературы», М., 1962, т. I, стр. 407.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

Т. И. ХОДУКИНА

«МАСКАРАД» КАК ДРАМА РОМАНТИЧЕСКАЯ ПО МЕТОДУ

«Театр Лермонтова, — писал К. Державин, — представляет собой интереснейшую страницу из истории русского драматургического романтизма, истории, исковерканной рукой цензуры и театральной политикой николаевской эпохи и не нашедшей поэтому... своего полного творческого выражения. Театр Лермонтова — это неосуществленный этап истории русского романтического театра»[1]).

«Маскарад» — вершина лермонтовской драматургии. Романтическая поэтика Лермонтова-драматурга нашла в этой драме свое законченное выражение. Бесспорность концепции «Маскарада» как драмы романтической не подлежит сомнению. Однако бесспорность не устраняет и не исключает той сложности и противоречивости, которыми так богат лермонтовский романтизм вообще и «Маскарад» как драма романтическая в частности. Более того, часто приводимые ссылки на осложненность, непрозрачность романтической структуры, ставшие своего рода лейтмотивом литературоведческих работ о «Маскараде», угрожают самой концепции его как драмы романтической. Ибо понимание осложненности лермонтовского метода допускает возможность двоякого истолкования природы авторского метода в «Маскараде».

Соглашаясь в том, что «Маскарад» произведение сложное, исследователи тем не менее по-разному определяют суть этой сложности. Одни акцентируют внимание на романтической природе «Маскарада», считая ее ведущей и основной для драмы. В этой интерпретации реалистический элемент «Маскарада» представляется второстепенным, осложняющим романтическую структуру драмы. Как замечают представители романтической концепции, «Маскарад» содержит в себе... реалистический элемент, ...будучи романтической драмой»[2]). Сторонники реалистической трактовки истолковывают сложность «Маскарада» иначе. Они рассматривают драму в целом как реалистическую, считая, «что в этой реалистической драме очень сильны элементы романтизма»[3]). Таким образом, вопрос о сложности, противоречивости лермонтовской драмы, перешедший в вопрос о том, что чем осложняется: романтизм реализмом или реализм романтизмом, по существу есть вопрос о специфике лермонтовского метода. В связи с этим принципиально

---

[1]) К. Державин. Театр Лермонтова. — В кн.: «М. Ю. Лермонтов, 1814, 1839». Л., 1939, стр. 2.

[2]) Д. Максимов. Поэзия Лермонтова. М., 1964, стр. 72.

[3]) К. Ломунов. «Маскарад» Лермонтова как социальная трагедия. — В сб.: «Маскарад». М.—Л., 1940, стр. 74.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

важным представляется решение вопроса о том, что в «Маскараде» является основным, определяющим его поэтику в целом: романтическое или реалистическое начало.

Тенденция видеть сильную сторону «Маскарада» в его реалистических элементах и ценить драму Лермонтова за ее «реалистические заслуги» чрезвычайно популярна. «Для реализации своего замысла, — пишет Н. Плещунов, — Лермонтов воспользовался двумя способами отображения: сатирико-реалистическим (изображение общества) и романтическим (изображение душевных ценностей). Лермонтов, по мнению этого исследователя, силен на первом — реалистическом пути и теряется на втором (романтическом)»[4]).

Не говоря уже о том, что мнение исследователя весьма субъективно, так как оно не обосновано каким-либо глубоким анализом, само столь четко проводимое разделение «Маскарада» на чисто реалистический и чисто романтический элементы представляется мало оправданным. Реалистические элементы в «Маскараде» если и могут быть обнаружены, то специфически лермонтовский характер реализма этих элементов в том, что они неразрывно связаны с романтизмом, из которого органически прорастают. И поэтому исследователь разрушает специфику лермонтовского метода, проводя столь четкую границу между романтическими и реалистическими элементами «Маскарада», отдавая всецело во власть реалистической стихии «общество», полярно противостоящее своему романтическому антиподу — Арбенину.

Сама драматическая форма произведения мало способствует проведению столь четкой границы между так называемыми реалистическими и романтическими элементами «Маскарада». Если в «эпическом произведении герои стоят друг возле друга, то в драматическом, — как отмечает теоретик драмы Густав Фрейтаг,— «они (герои) происходят через посредство друг друга»[5]). Таким образом, в драматическом произведении герои соприкасаются наиболее тесно, так что их «суверенность», допустимая в эпическом произведении, здесь нарушается. Изображение общества неразрывно связано с изображением Арбенина как двух активно противостоящих друг другу сторон. Помимо того, что драматическая форма требует единства авторской манеры изображения противоборствующих сторон, она проявляет и сам характер этого единства, т. е. отражает реалистическую или романтическую специфику авторского метода. Нагляднее всего это предстает при сопоставлении «Маскарада» с грибоедовским «Горе от ума», так как будучи сходны по своему конфликту: столкновение высокого героя с враждебным ему обществом, пьесы тем не менее активно разнятся манерой изображения конфликта.

Столкновение героев-антагонистов в драматическом произведении неизбежно приводит к тому, что характеристика одной из враждующих сторон дается под углом зрения другой. Фамусовское общество в «Горе от ума» предстает в оценке Чацкого, как сам Чацкий — в оценке фамусовского круга. Драматическая специфика этих характеристик-оценок заключается в том, что они одновременно характеризуют как того, на кого направлены, так и того, кто дает эти определения, т. е. самого характеризующего. Обличая фамусовское общество, награждая его представителей яркими разоблачающими характеристиками, Чацкий тем самым раскрывает перед нами и самого себя: углубляет и конкретизирует наше представление о нем как о человеке иного психического

---

[4]) Н. Плещунов. М. Ю. Лермонтов, его эпоха и драма «Маскарад». — В кн.: «Бакинский краснознаменный рабочий театр «Маскарад». Баку, 1934, стр. 26.

[5]) Г. Фрейтаг. Техника драмы. Ж. «Артист», 1891, № 15, стр. 26.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

склада, иных моральных устоев, нежели те, которые он отрицает в своих противниках. С другой стороны, оценка Чацкого как «фармазона» и «сумасброда», исходящая от представителей света, менее всего уточняет для нас действительный смысл образа Чацкого. Зато оценка эта расширяет наше знакомство с самим фамусовским миром. Она служит показателем фамусовского критерия оценок. Через характеристику, которой светское общество намеревалось по-своему обличить Чацкого, оно разоблачило неожиданно само себя. Если Чацкий своими оценками разоблачал фамусовское общество со стороны, то само фамусовское общество, оказавшись в сильной позиции, т. е. получив возможность судить и действовать согласно своим собственным законам, разоблачило себя изнутри, саморазоблачилось. Надо сказать, что столь объективный способ разоблачения «света» возможен благодаря тому, что в «Горе от ума» общество изображено как полноправный антагонист высокого героя. Каждая из противоборствующих сторон (общество — герой) занимает вполне равноценные позиции, поочередно выступая то как определяющая и оценивающая, становясь на этот момент ведущим действующим лицом, то вновь отступая на позиции оцениваемого персонажа. Этой равноценности занимаемых позиций не существует для антагонистов «Маскарада». При всех столкновениях героя с обществом герой-Арбенин всегда занимает только ведущую определяющую позицию. Вместо грибоедовской объективности изображения заступает лермонтовская субъективность. «В центре «Маскарада» — солирующий образ (Арбенин), выступающий, — как пишет К. Ломунов, — в сопровождении других образов... функция которых — освещать, сопровождать главный образ»[6]). Насколько оценки, даваемые Арбениным обществу, и собственные арбенинские самооценки являются в «Маскараде» единственно важными, доказывается уже тем, что они не встречают контроценок со стороны общества. Казарин, Звездич, Штраль, характеризующие Арбенина, лишь подтверждают самоопределения Арбенина. Диаметральная противоположность оценок в «Горе от ума» объясняется тем, что Чацкий и фамусовское общество представлены автором как два объективно противостоящих друг другу мира, у каждого из которых свои законы, свой отличный от другого угол зрения. В «Маскараде» общество в своих оценках лишено собственного, отличного от арбенинского угла зрения. Оттого и характеристики, даваемые представителями света Арбенину, односторонни по сравнению с характеристиками, которыми награждает Чацкого фамусовское общество. Фамусовские характеристики, как отмечалось выше, не только «обличают» Чацкого, но и разоблачают само общество, т. е. одновременно характеризуют обе враждующие стороны. В «Маскараде» характеристики света способствуют только определению Арбенина и ничего не говорят нам о самих характеризующих, не позволяют обществу саморазоблачиться так, как это имеет, например, место в «Горе от ума». Эта односторонность исходящих от общества характеристик, их однонаправленность, как и тот факт, что в «Маскараде» между ними и самооценками Арбенина не существует сколь-нибудь заметного расхождения, — результат субъективно одностороннего изображения враждующих сторон в драме Лермонтова.

Однако центральное положение Арбенина в драме, царящая субъективность его оценок, еще не означают отсутствия какой-либо самостоятельности всех остальных действующих лиц «Маскарада» вообще. Едва ли правомерно считать, как это делают некоторые исследова-

[6]) К. Ломунов. «Маскарад» Лермонтова как социальная трагедия. — В сб.: «Маскарад», М.— Л., 1940, стр. 58.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

тели, что в «Маскараде» «автор интересуется одним действующим лицом, остальные бледные атрибуты главного, не живущие самостоятельной жизнью»[7]), что «все окружающие его (Арбенина) лица имеют условный характер... не впаяны в драму и могут быть легко заменены какими-нибудь другими лицами»[8]). Если учесть только один факт, что в развитии действия драмы немаловажную роль играют сцены, где Арбенин вовсе отсутствует и драматическое действие в эти моменты движимо только второстепенными персонажами, то миф об их полнейшей несамостоятельности развеется сам собой. Развитие сюжета, сам ход драматического действия приводит не только к столкновению героев с Арбениным, но сталкивает их между собой, доказывая тем самым возможность их самостоятельного существования — существования вне и помимо Арбенина. Другое дело, что их столкновения меж собой не бывают столь остроконфликтны, как столкновения каждого из них с Арбениным. Центральное положение Арбенина по отношению ко всем остальным персонажам проявляется не в том, что они не способны существовать вне его, а в том, что они не могут предстать для нас в иной оценке, нежели та, которую дает каждому из них Арбенин. Представители «света» не существуют для нас в самостоятельной оценке, к которой приводит объективное самораскрытие каждого из них как действующего лица.

Если бы самостоятельность, свойственная им как реально существующим антагонистам Арбенина, простерлась и в область оценок, то, во-первых, в самооценки Арбенина была бы внесена существенная поправка, так как представители света оценили бы Арбенина явно иначе, чем он сам себя; во-вторых, второстепенные герои «Маскарада», получив право на самостоятельность оценок, реабилитировали бы себя от арбенинских обвинений и нападок. Пришлось бы согласиться с тем, что Звездич, например, не «подлец» и «площадной волокита», каким считает его Арбенин, а человек, не лишенный благородства в поведении и поступках. Он готов нести ответственность за свой проступок перед Арбениным: «Я обязан драться,— заявляет князь.— Я виноват пред ним», и гневно отрицает путь лжи как средства самозащиты: «Я лгать не стану, жизнь свою храня». И тем, что Звездич, отмщенный Арбениным, великодушно отказывается мстить Нине, которую считает виной своей погибели («Не унижу себя ничтожной местью никогда»), и тем, что он в маскараде скорее следует совету Арбенина «подцепить любую» из масок, чем ищет любовных приключений, как истинный волокита, он менее всего заслуживает оценки «подлеца» и «площадного волокиты». Как-то не вяжется с представлением о Звездиче-пошляке его в высшей степени поэтическое признание в любви:

...Но если он
Вас любит, если в вас потерянный свой сон.
Он отыскал — и за улыбку вашу, слово
Не пожалеет ничего земного.

И все-таки Звездич не существует для вас в этой реабилитирующей его редакции. И не только Звездич. Стоит проследить по тексту драмы поведение, поступки и речи баронессы Штраль, чтобы убедиться в том, что она еще более активно реабилитирует себя, если ее оценивать, исходя не из арбенинской точки зрения. Но и этот персонаж существует для нас в первую очередь в оценке Арбенина. Как-то само собой выходит, что

---

[7]) В. Фишер. Поэтика Лермонтова. — В сб.: «Венок Лермонтову». М. — Пгр. 1914, стр. 221.

[8]) Б. Эйхенбаум. М. Ю. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки, Л., 1924, стр. 82.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

мы забываем все эти реабилитирующие моменты душевного благородства, самоотречения, великодушия в поведении героев. Мы знаем, что баронесса Штраль — натура сложная, противоречивая в своих поступках, что «эта женщина все время мыслит, оценивает, находится в состоянии самоответа... даже в суете маскарада она скорее вдумчива, чем обольстительна»[9]). И все-таки она предстает для нас в первую очередь «Дианой в обществе, Венерой в маскараде», великосветской интриганкой, какой видит ее Арбенин, и носительницей порока и разврата, царящего в обществе. «Вы... клад в гостиных... и я уж не дивлюсь разврату наших дам»,— бросает ей в лицо Арбенин. Перед мощной, перекрывающей своим голосом все остальные, оценкой Арбенина стушевываются все реабилитирующие других героев обстоятельства и всякая самостоятельность их оценок. Арбенинские оценки и характеристики Штраль как носительницы порока, Звездича как площадного волокиты и подлеца остаются самыми яркими и запечатлевающимися в нашем сознании. Оценки, даваемые Арбениным свету, корректируют наше отношение к обществу, мотивируют самое враждебность и неприятие нами великосветской среды. Из оценок, которые получает от Арбенина каждый из столкнувшихся с ним персонажей, создается сатирическое освещение общества, среды в целом. Если сатиричность «Горя от ума» носит объективный характер, ибо она присутствует не столько в монологах Чацкого, направленных против света, сколько в объективном саморазоблачении самих представителей фамусовского круга, то в «Маскараде» сатиричность изображения света полностью лежит в плоскости субъективных эмоционально-экспрессивных оценок, которые дает обществу Арбенин. Без Арбенина и вне его не мыслима сатиричность «Маскарада», зато сатиричность «Горя от ума» может осуществляться помимо и вне Чацкого. Сатиричность лермонтовской драмы не выводима из поступков и характеров персонажей, рассматриваемых изолированно от оценки их главным героем. Более того, при таком рассмотрении герои «Маскарада» скорее реабилитируют себя, чем разоблачают. Разоблачать они могут себя только в том смысле, что как люди не соответствуют арбенинской норме, норме высокого героя. В отдалении же от этой нормы они представляются вполне нормальными обыкновенными людьми. Вместе с исчезновением арбенинской высокой оценки, арбенинской высокой нормы их анормальность исчезает само собой. Зато анормальность представителей фамусовского общества сохраняется вне поля высокой нормы Чацкого. Фамусов, Скалозуб, Молчалин и др. анормальны сами по себе, так как даже с точки зрения обыкновенного, среднего человека предстают явным отклонением от нормы. Каждый из них представляет собой сублимированное воплощение какого-либо порока, искажающего человеческую натуру, делающего ее анормальной. Эта анормальность становится тем более очевидна, что реалистическая, объективная манера грибоедовского изображения действующих лиц позволяет персонажам фамусовского мира до конца самораскрыться и тем самым до конца разоблачить себя, выявить свою анормальность. Надо сказать, что не менее важную роль для разоблачения представителей света в «Маскараде» сыграла субъективная, романтическая манера изображения действующих лиц драмы. Благодаря ей представители общества оказались лишены возможности реабилитировать себя, сохранить свою независимость от оценок Арбенина. Субъективно-романтическая манера изображения ставит в центр «Маскарада» и провозглашает как единственно возможную для оценки всех героев высокую арбенинскую норму челове-

[9]) Е. Пульхритудова. Ст. «В обществе разобщенном и скованном». Ж. «Театр», 1964, № 10, стр. 42.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ка, тем самым до конца разоблачая анормальность представителей света. Хотя сатирическое изображение света осуществляется в «Маскараде» иначе, чем в «Горе от ума», оно не менее ярко и актуально как прием разоблачения враждебного герою общества. Более того, в условиях 30-х годов 19-го века, когда, собственно, создавался «Маскарад», лермонтовские принципы сатирического изображения общества наиболее полно отвечали духу времени.

20-е годы, преисполненные веры в человеческую добродетель, в человека общественной нормы, могли довольствоваться комическим осмеянием общественных пороков. Но само это комическое разоблачение предполагает со стороны автора уверенность в том, что при всех имеющих место отдельных извращениях общественной нормы человека сама норма сохраняет значение образца. Именно в отклонении от этой правильной общественной нормы, в нарушении ее — порочность представителей фамусовского круга. Вывод о порочности общества в целом возникал в результате суммарного обобщения всех изображенных в комедии пороков общества, складывался из отдельных пороков, олицетворенных каждым персонажем фамусовского мира. В Молчалине, Фамусове, Скалозубе осмеивалась, критиковалась какая-то одна из частей общественного организма.

В 30-е годы — годы краха общественных идеалов, когда до конца очевидной предстала порочность, гнилостность всей общественной системы в целом, путь критики общества по частям не был приемлем как единственно оправдывающий себя путь сатирического разоблачения. Отрицать следовало не отдельные нарушения общественной нормы, не отдельно взятые человеческие аномалии, а общество в целом — общественный организм, который сам предстал сплошной аномалией. В этих условиях понятие общественной нормы человека, служившее для многих поколений синонимом высокой нормы человеческой натуры, оказалось низведено до серой фигуры посредственности. Только лишенная живой человеческой индивидуальности посредственность не могла угрожать безжизненному, прогнившему общественному режиму 30-х годов, ничем не тревожить мертвое болото общественного застоя. Зашнурованный во все предписанные общественным уставом добродетели, порядочный, с точки зрения общественной морали, обыкновенный, нормальный человек — человек средней общественной нормы и был в действительности самым порочным по своей сути человеком, чья порочность, однако, надежно задрапировывалась в форму добродетели. В глазах передовых представителей поколения 30-х годов общественная норма человека, как норма, вполне отвечающая и соответствующая высоким моральным качествам и настоящему человеческому достоинству, потерпела фиаско.

Если порочность грибоедовских персонажей заключалась в нарушении каждым из них общественной нормы среднего человека, то порочность лермонтовских представителей света в том, что они полностью удовлетворяют этой норме. Они тем порочней, чем обыкновенней, их человеческая анормальность — в их общественной нормальности. Массовая, всеобщая порочность общества в «Маскараде» Лермонтова не нуждается в персонифицированном изображении отдельных пороков, не требует доказательности, не мотивируется индивидуальной порочностью каждого персонажа, как необходимой предпосылкой к заключению о порочности общества в целом. В «Маскараде» порочность общества постулируется как нечто само собой разумеющееся и не подлежащее сомнению. Ее реальность проявляется в драме и осуществляется по иным законам, нежели те, по которым реализуется порочность общества

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

в «Горе от ума». Вместо отдельных представителей света, вместо ярких грибоедовских типов, разоблачающих порочность общества собственным саморазоблачением, в «Маскараде» воссоздан тип общества в целом — тип порочного в себе, анормального общественного организма. Поэтому в драме Лермонтова ведущую роль в изображении общества играет символический образ маскарада, разоблачающий извращенность форм человеческого общения при существующем общественном миропорядке. Маскарад — это символ общества, в котором нельзя отличить правду от лжи, в котором порок выступает в маске добродетели, обыкновенный человек на поверку оказывается необыкновенным подлецом, а злодей — порядочным человеком. Порочность представителей света в том, что они полностью во власти законов этого маскарадного мира, в том, что они помогают сохранить иллюзию нормальности человеческих взаимоотношений в этом по сути анормальном мире, пытаются верить в существование преграды между добром и злом, которая позволяла во все времена отличать честного человека от негодяя, высокого героя от низкого злодея. Арбенин единственный среди «обыкновенных» героев драмы «необыкновенный» герой, чья необыкновенность в том, что он понимает всеобщее лицемерие и извращенность и открыто провозглашает разрушенной преграду между добром и злом в современном ему обществе. Арбенин высокий герой не потому, что он как человек лучше других, а потому, что он не желает быть таким, как все, жить согласно норме этого анормального мира. Чацкий высок вне зависимости от низости Молчалина, так же как последний останется для нас низким человеком, даже если рядом с ним не будет высокого героя — Чацкого. Арбенин остается высок только до тех пор, пока рядом с ним Звездич, чья никчемность сама сохраняется только в пределах радиуса действия арбенинских оценок, арбенинского «я». Тем самым еще более возрастает роль обличительных по отношению ко всем персонажам пьесы оценок Арбенина. Центральное положение Арбенина в драме, монологический характер оценок как нельзя более полно соответствует сатирическому разоблачению общества в «Маскараде». Романтическая манера, в которой выдержано изображение света в драме Лермонтова, при всем отличии от грибоедовской реалистической манеры, не менее действенна и целесообразна. Она вполне адекватна авторскому замыслу как в решении актуальных с точки зрения самой действительности общественных проблем, так и в художественно совершенном воплощении их. Отличие сатирического начала в «Маскараде» от сатиры «Горе от ума» есть только один из многих моментов различия этих пьес вообще. Помимо того, что произведения эти разнятся принципами изображения конфликта высокого героя с окружающей его враждебной ему средой, они разнятся и как произведения двух эпох ,по-разному разрешавших одни и те же проблемы. Поэтому более глубокое и детальное сопоставление «Маскарада» и «Горе от ума» могло бы послужить прямым источником для уяснения специфики лермонтовской драмы, как драмы романтической, драмы 30-х годов в России.

Исследователи давно уже установили закономерную близость этих произведений, которая во многом объясняется логикой литературной преемственности, влиянием комедии Грибоедова на создание «Маскарада». Работы Б. Неймана, С. Дурылина, М. Яковлева, Н. Владимирской, А. Федорова дают всестороннее и полное освещение проблемы: Лермонтов — Грибоедов, «Маскарад» — «Горе от ума». Однако следует отметить, что вопрос о близости Лермонтова к Грибоедову решен куда более основательно, нежели вопрос об отличии «Маскарада» от комедии Грибоедова, о своеобразии лермонтовской драмы.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Удивляясь «разительному сходству лермонтовского Шприха с грибоедовским Загорецким»[10]), видя первопричину этого «разительного сходства» в том, что у обоих персонажей был общий жизненный прототип — некто Элькан, исследователи забывают удивляться поистине разительному несходству этих персонажей. Если же различие между Загорецким как «фигурой безобидной и по преимуществу комической» и Шприхом как «опасным интриганом, одним из прямых виновников гибели Арбенина»[11]) было отмечено некоторыми литературоведами, то получило слишком одностороннее и оттого крайне упрощенное истолкование. Во внимание был принят только чисто временной фактор различия персонажей. Но общая мрачность эпохи 30-х годов, печать которой лежит на всех героях лермонтовской драмы, еще не до конца объясняет скучноватую серьезность Шприха в его сравнении с комически потешным Загорецким. Романтический принцип соотношения героев в «Маскараде», где серьезный арбенинский тон является по-своему унифицирующим для всех остальных персонажей, заставляет и тему комического Шприха разыгрываться в повышенно серьезной тональности. Таким образом, «серьезность» лермонтовского комического персонажа не только приобретена им самостоятельно как героем новой, серьезно-мрачной, по сравнению с грибоедовской, эпохи — эпохи 30-х годов, но и позиционно обусловлена расстановкой персонажей по законам романтической драмы. Надо сказать, что последнее со всей убедительностью показывает, насколько важно при сопоставлении лермонтовских и грибоедовских персонажей учитывать само различие принципов поэтики этих драматургов, различие принципов конструирования образов в «Маскараде» и «Горе от ума». Ведь, как справедливо замечают исследователи, «было бы ошибочно предполагать, что все искусство Лермонтова, как создателя «Маскарада», выросло из художественных принципов Грибоедова. Наоборот, творческие тенденции обоих драматургов в основном совершенно различны»[12]). «Дает себя знать различие между двумя системами драматургической поэтики, — резюмирует А. Федоров, находя это различие конкретно в том, что «Горе от ума» — у истоков реализма, а в «Маскараде», как и в предыдущих драмах Лермонтова, заявляет о себе романтическая стихия»[13]). Влиянием романтической стихии объясняется не только повышенная серьезность лермонтовского комического персонажа рядом с грибоедовским, но и разновеликость дистанции между героем и его реальным прототипом в «Маскараде» и «Горе от ума». Загорецкий значительно ближе к прототипу—Элькану, веселому Вечному Жиду, как его именовали современники. В лермонтовском Шприхе весьма мало от Элькана — безобидного смешного чудака, потешавшего Петербург не только своими нелепыми выходками, но и своей удивительной способностью не обижаться на самые злые насмешки в его сторону. Шприх, злобно пророчащий Арбенину: «Смеешься надо мной... так будешь сам в рогах», отвечающий на насмешку противника: «Чтобы у тебя засохла глотка...», не похож на своего реального прототипа, который принимал любую насмешку как должное и сам активно содействовал распространению сплетен и небылиц о собственной персоне.

---

[10]) Н. Лернер. Ст. «Один из героев Грибоедова и Лермонтова». Ж. «Нива», 1914, № 1, столб. 54.

[11]) Н. Владимирская. М. Ю. Лермонтов и русская драматургическая традиция. («Маскарад» и «Горе от ума»), Ученые записки Великолукского пед. института, 1960, вып. 12, стр. 34.

[12]) Б. Нейман. Драматургия Лермонтова.— В кн.: «М. Ю. Лермонтов — Драмы», М.— Л., 1940, стр. 69.

[13]) А. Федоров. Лермонтов и литература его времени, Л., 1967, стр. 184.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Разница в дистанции между образом и прототипом еще более возрастает, коль скоро речь заходит о главных героях: Чацком и Арбенине. Сама возможность реального прототипа для лермонтовского персонажа ставится под сомнение. Если для Чацкого без особого труда можно отыскать прототип среди реально живших людей эпохи Грибоедова, то поиски прототипа среди реальных людей лермонтовского времени вряд ли увенчаются успехом. Мало того, прямая соотнесенность с каким-либо конкретным лицом или реальным человеком вообще исключена для такого сугубо романтического персонажа, как Арбенин. Всякая попытка перевести романтический образ в сферу реально действовавших живых людей, видеть в нем прямое отражение данного жизненного факта или данного конкретного человека, разрушает целостность романтического образа, искажает его сущность. Анализ поступков Арбенина, как поступков живого человека, приведет к закономерной постановке вопроса — «как мог Лермонтов... облюбовать сюжет из уголовной хроники?»[14]). Именно к этому вопросу и пришел в свое время исследователь Овсянико-Куликовский, судивший Арбенина по законам живого человека. И вполне справедлив его приговор, вынесенный лермонтовскому герою. С этой точки зрения, «Арбенин — натура, по природе своей порочная, человек с недоразвитым нравственным чувством»[15]). Другой исследователь, руководствовавшийся теми же принципами анализа, объявил Арбенина «извергом расчетливым и холодным мучителем, который способен на все гадости... по равнодушию или презрению ко всему, что его окружает»[16]). Совершенно очевидно, что такой подход к романтическому персонажу неизбежно искажает и вульгаризирует образ. Как справедливо отмечал рецензент Емельянов: «В спектакле, где нарочито подчеркивается земная его (Арбенина) природа, сцена смерти Нины всегда будет выглядеть жестокой и патологичной[17]). Поэтому каждый из литературоведов, живописавших «аморальность» и бесчеловечность Арбенина, в конце концов вынужден бывает признать, что Арбенин вообще не человек, а «какой-то сколок с Демона»[18]) или еще более решительно заявить, что в Арбенине «он (Лермонтов) одел своего Демона в модный фрак и заменил сказочную обстановку игорным домом»[19]). Поведение и поступки Арбенина нельзя интерпретировать как поведение обыкновенного человека так же, как его «речь невозможно интонировать, — писал Б. Эйхенбаум, — как речь обыкновенную вполне реального человека»[20]). Комментируя монолог Арбенина

Да, ты умрешь —
и я останусь тут

Один, один... года пройдут,
Умру и буду все один...,

Б. Эйхенбаум заканчивает свой комментарий вопросом: это говорит муж; убивший жену из ревности?[21]) и отклоняет возможность такого истолкования. «Конечно нет,— утверждает исследователь,— это говорит Де-

---

[14]) Д. Овсянико-Куликовский. М. Ю. Лермонтов, СПб., 1914, стр. 125.
[15]) Д. Овсянико-Куликовский. Там же.
[16]) Н. Котляревский. М. Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения. Пг., 1915, стр. 150.
[17]) Б. Емельянов. Ст. «Два «Маскарада». Ж. «Театр», 1952, № 5, стр. 47.
[18]) Д. Овсянико-Куликовский. М. Ю. Лермонтов. СПб., 1914, стр. 125.
[19]) Н. Котляревский. М. Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения. Пг., 1915, стр. 152.
[20]) Б. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. М.—Л., 1961, стр. 205.
[21]) Б. Эйхенбаум. Там же.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

мон[22]). Точно так же не поддается иному интонированию, кроме демонического, и монолог Арбенина

На жизни я своей узнал печать проклятья
И холодно закрыл объятья
Для чувств и счастия земли...
Так годы многие прошли...

Вполне очевидно, что единственно возможный прототип Арбенина — Демон. И если допустить, как это делает В. Мануйлов, что «Арбенин — первый герой своего времени, типичный герой»[23]), то следует оговорить самое типичность Арбенина. Арбенин типичен настолько и так, насколько и как типичен может быть Демон, и не более того. Образ Арбенина, как и образ Демона, неразрывно связан с эпохой 30-х годов 19-го века. Более того, Арбенин по-своему представляет собой лицо самой эпохи и в этом смысле типичен для породившего его времени. Характерная в условиях России 30-х годов обособленность человека в разобщенном собственническом мире, обособленность, неизбежно порождающая эгоизм и эгоцентризм поведения и мышления, приводящая к непомерно развитому личному произволу, превращающая отдельного индивида в непроизвольного носителя зла для окружающих его людей, нашла себе отражение в образе Арбенина. Актуальная в 30-е годы проблема возможностей индивидуального человеческого «я» в мире, где царит «повсюду зло, везде обман», получила морально-этическое и социально-философское преломление в образе лермонтовского Арбенина. Однако при всей очевидности связи образа Арбенина с действительностью сама эта связь лишена столь непосредственного прямого характера, которым отличается, например, связь реалистического образа с породившей его эпохой. Реалистический герой типичен для своего времени не только как художественный образ, преобразующий материал данной эпохи, отражающий запросы и проблемы данного времени, но и типичен одновременно как вполне реальный человек этой эпохи, как определенный человек в его индивидуальной (характер) и социальной (тип) функции. Арбенин соотносим с действительностью лишь в пределах, доступных романтическому герою, ибо «Арбенин, по справедливому замечанию Б. Эйхенбаума, — художественный образ, но не характер и не тип»[24]). Характер и тип в их реалистическом понимании всегда предполагают момент детерминации героя средой, момент детерминации, благодаря которому индивидуальное своеобразие героя как и черты, роднящие его со всеми окружающими людьми, оказываются вполне мотивированными, оправданными. Контраст между Чацким и противостоящим ему фамусовским обществом «вполне реально, по словам исследователя А. Федорова, мотивирован огромным интеллектуальным превосходством Чацкого»[25]). В драме Лермонтова контраст между героем и средой еще более усиливается, «расстояние между героем и остальными участниками действия, как отмечает тот же исследователь, еще более увеличивается: Арбенин почти выпадает из бытового плана пьесы, и временами в сущности дело доходит до полного разрыва между речами персонажей и монологами Арбенина»[26]). Сам же контраст остается немотивированным. При всей исключительности, необыкновенности Чацкого по сравнению с другими персонажами, исключительность его вполне оправдана и понятна. Она объяснена воспитанием Чацкого, обстоятельствами его жизни. «В драме «Маскарад», как замечает исследователь поэтики Лер-

[22]) Б. Эйхенбаум. Там же.
[23]) В. Мануйлов. Лермонтов в Петербурге. Л., 1964, стр. 144.
[24]) Б. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. М.—Л., 1961, стр. 206.
[25]) А. Федоров. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967, стр. 184.
[26]) А. Федоров. Там же.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

монтова В. Фишер, среда ничуть не объясняет и не определяет внутренней сложной жизни Арбенина. Почему внутренняя жизнь Чацкого сложнее, чем жизнь его среды — понятно, почему Арбенин сложнее Звездича — непонятно»[27]). Обстоятельства не объясняют характера героя, и поэтому мало оправданными и обоснованными представляются заявления некоторых лермонтоведов, увидевших в «Маскараде» «глубокое проникновение поэта в формирующую героя среду и отчетливое воссоздание ее»[28]). Весьма сомнительно не только то, что в «Маскараде» среда формирует характер героя, но и то, что среда, как объект изображения, воссоздана автором настолько отчетливо, что «перед нами один за другим встают яркие правдивые образы, осознаваемые как результат общественных нравов»[29]). Последнее можно сказать об образах грибоедовской комедии, но не о лермонтовских персонажах. Уже сами современники поэта отмечали, что «с точки зрения обличения нравов «Маскарад» стоит далеко не в уровень с грибоедовским «Горе от ума»[30]). В «Маскараде» отведено слишком мало места непосредственно изображению общественных нравов, как мы представляем себе это изображение по комедии Грибоедова, где всесторонне подано само общество со всеми его взглядами, включая взгляды на службу, образование, воспитание и т. д. Лишь в двух проходных, незначительных в объеме всего произведения сценах «Маскарада» встречаются два-три замечания о пагубности современных нравов:

Племянница. Ma tante, какая же причина
Тому, что умерла кузина?
Дама. А та, сударыня, что глуп ваш модный свет.
Уж доживете вы до бед.

По столь малозначительным для «Маскарада» моментам едва ли можно заключать о достоинствах драмы, которая в этом случае предстанет слабым подражанием грибоедовской комедии. В основных же сценах драмы: сцене игорного дома и сцене маскарада — общество изображено в специфически лермонтовской манере. Несмотря на то, что образы игроков, как и «самый образ маскарада, взяты поэтом из реальной действительности»[31]), как утверждают исследователи, ссылаясь на существовавшие в 30-е годы азартные карточные игры и балы-маскарады в доме Энгельгардта, игроки и представители света изображены далеко не реалистически. В обеих сценах — игорного дома и маскарада, а тем более в сценах, где Арбенин сталкивается один на один с кем-нибудь из представителей общества, общество изображено не во всестороннем раскрытии его нравов, а лишь с той стороны, какой оно непосредственно соприкасается с Арбениным. Отсюда в «Маскараде», по верному замечанию исследователя С. Шувалова, «свет изображен ярко, но односторонне»[32]). Момент индивидуализации персонажей — игроков в знаменитой сцене игорного дома — почти опущен. Они выступают не как отдельно взятые герои, а как одно целое, представляя собой единое хищническое лицо собственнического мира. Всякая возможность какой бы то ни было индивидуализации игроков тем более исчезает с появлением в игорном доме Арбенина. Недаром вместо авторских ремарок: 1-й понтер; 2-й

---

[27]) В. Фишер. Поэтика Лермонтова. — В сб.: «Венок Лермонтову», 1914, стр. 221.
[28]) В. Евзирихина. М. Ю. Лермонтов на пути к созданию образа Печорина. Новосибирск, 1957, стр. 232.
[29]) В. Евзирихина. Там же.
[30]) А. Муравьев. «Знакомство с русскими писателями». Киев, 1871, стр. 22.
[31]) В. Мануйлов. Лермонтов в Петербурге. Л., 1964, стр. 153.
[32]) С. Шувалов. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М.—Л., 1925, стр. 150.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

понтер, с приходом Арбенина следует объединяющая всех завсегдатаев карточного стола ремарка — **Игроки** и вслед за ремаркой общая реплика игроков, подчеркивающая их индивидуальную безликость перед лицом Арбенина: «Извольте, вам и книги в руки — вы хозяин, мы гости». Эта реплика не только выявляет односторонность, как принципиально важный прием изображения персонажей в «Маскараде», но и определяет саму сторону, которой интересны персонажи в момент появления среди них Арбенина. Эта сторона — слабость их как игроков рядом с силой Арбенина, как игрока высшего масштаба, как совершенного знатока законов карточного мира, властелина — Наполеона зеленого поля карточного стола. До появления Арбенина игроки могли разнится между собой как сильные — слабые, постигшие науку жизни — и постигающие ее, дающие советы и принимающие советы других. С приходом Арбенина эта классификация внутри круга игроков, допускавшая некоторую индивидуализацию игроков по силе — слабости, единственно возможную индивидуализацию в мире хищничества и личного произвола, исчезает. Они не противостоят Арбенину, а подчиняются ему, как слабый подчиняется сильному. Их слабость, незнанье оттеняет арбенинскую силу, знанье. Не случайно вместо ожидаемого «вам и карты в руки» игроки заявляют «вам и книги в руки». Специальная обмолвка подчеркивает всезнание Арбенина. Арбенин давно постиг премудрость науки—обыгрывать других, познал «все тонкости», овладел необходимым для игрока умением «читать на лицах чуть знакомых... все побуждения, мысли» противника. Свое умение — читать по лицам, точно определять незнакомого человека, Арбенин демонстрирует в этой же сцене, упражняясь в меткости характеристик — определений, которыми он награждает каждого из вновь представленных ему Казариным игроков. Казарин хорошо знает тех, кого рекомендует и одновременно характеризует Арбенину. Арбенин впервые видит этих людей. Но казаринские характеристики, основывающиеся на фактической осведомленности, не противоречат характеристикам — догадкам, характеристикам — предсказаниям Арбенина, а скорее подтверждают арбенинские определения игроков:

Арбенин. Ну, а вон тот высокий и в усах.
И нарумяненный вдобавок?
Конечно, житель модных лавок,
Любезник отставной и был в чужих краях?
Конечно, он герой не в деле
И мастерски стреляет в цель?
Казарин. Почти... он из полка был выгнан за дуэль,
Или за то, что не был на дуэли...
Боялся быть убийцей — да и мать
К тому ж строга, — потом, лет через пять,
Был вызван он опять
И тут дрался уж в самом деле.

Исследователями совершенно справедливо проводится аналогия между казаринскими характеристиками игроков, появляющихся в игорном доме, и характеристиками, которые дает Чацкий гостям, прибывающим на бал. Н. Владимирская видит в этом сближении «Маскарада» с «Горе от ума» общий для обеих драм «способ раскрытия персонажей, не участвующих в основном действии через сатирические портретные характеристики»[33]). Но эта сторона казаринских характеристик, допускающая

[33]) Н. Владимирская. М. Ю. Лермонтов и русская драматургическая традиция. («Маскарад» и «Горе от ума»). Ученые записки Великолукского пединститута, 1960, вып. 12.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

вполне правомерное сближение их с характеристиками Чацкого на балу, в принципе менее важна для решения общей задачи «Маскарада», чем другая их сторона, не допускающая никакого сближения с «Горе от ума». Казаринские характеристики не только сатирически освещают игроков, но одновременно, и это куда важнее, освещают самого Арбенина — подтверждают силу гордого арбенинского ума. Ведь казаринские характеристики игроков по существу уже заданы Казарину Арбениным в его полуутверждающих вопросах. Казарин, отвечая на эти вопросы, лишь подтверждает арбенинские догадки, развертывает арбенинские характеристики в более полные определения. Само сближение характеристик игроков с характеристиками гостей на балу у Фамусова единственно возможный случай сходства характеристик, как они существуют в каждой из пьес. Только благодаря тому, что речь идет о персонажах, не участвующих в основном действии, т. е. о персонажах, которые, будучи охарактеризованы, лишены возможности проявить себя в действии, характеристика персонажа в «Горе от ума» остается характеристикой-оценкой. Оценочными, как правило, характеристики бывают в «Маскараде», где и персонажи, не участвующие в основном действии, и действующие лица драмы, кроме Арбенина, предстают охарактеризованными, но при этом не обязательно реализующими свою характеристику в действии. Комедии Грибоедова присущ другой, отличный от «Маскарада» принцип характеристики. Яркие сатирические характеристики действующих лиц получают в «Горе от ума» наглядную реализацию в поступках, образе мыслей самого характеризуемого персонажа. Характеристики героев вырастают в характер, они как бы оживают в самом характеризуемом, становясь его неотъемлемой частью. Такое оживление характеристики, тесное слияние ее с характером возможно лишь при объективно-реалистической манере изображения. В «Маскараде» характеристика только задевает характеризуемого, не сливаясь с ним. Такая характеристика скорее вбирает в себя самого характеризуемого как частное явление того общего, чему, собственно, адресована характеристика. Романтическая характеристика направлена на нечто более общее, чем то частное явление или персонаж, по поводу которого она возникла. Такова характеристика:

Ты! бесхарактерный, безнравственный, безбожный
Самолюбивый, злой, но слабый человек;
В тебе одном весь отразился век,
Век нынешний, блестящий, но ничтожный.

Неужели это приложимо только к Звездичу? Ведь для такой монументальной характеристики Звездич попросту мал, он лишь повод для высказывания автора о ничтожности «нынешнего века». Это характеристика-сентенция, характеристика-афоризм, ценный сам по себе даже вне отношения его к характеризуемому персонажу. Она мало способствует яркости и выпуклости характера персонажа, тем более, что в «Маскараде» оценивает и характеризует действующих лиц Арбенин, чьи сатирические характеристики, разоблачая каждого из персонажей, тем не менее остаются лишь субъективными оценками Арбенина и не содействуют выявлению индивидуальности, характера персонажей, а скорее направлены против этой индивидуальности. Иная картина в «Горе от ума»: характеристики, которыми Чацкий награждает представителей света, лишь усиливают и без того уже существующую в результате объективно-реалистического изображения среды яркость, выпуклость, рельефность до предела индивидуализированных в своей порочности персонажей. В комедии Грибоедова что ни персонаж, то тип: выпуклый,

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

рельефный, яркий, индивидуализированный до перехода в разряд нарицательных имен. В лермонтовской драме нет и не могло быть таких ярких типов, из присутствия которых только и складывается понятие рельефно воспроизведенной, отчетливо воссозданной среды, общества. Приходится лишь удивляться и завидовать ясновидению некоторых современных лермонтоведов, обнаруживших для себя, что «целая галерея типичных образов проходит в этой сатирической драме»[34]). Само собой разумеется, что такое заявление не может обойтись без ссылки на характерность языка персонажей в «Маскараде», коль скоро они оказались типами. В «Маскараде», как утверждают исследователи этого толка, «герои разговаривают оригинальным, характерным для каждого языком»[35]).

Характерный язык — в «Горе от ума». Характерность языка персонажей — это реалистический принцип интонирования речи героев. Романтическое интонирование речи менее всего связывает себя характерностью, т. е. менее всего мотивировано характером персонажа. В этом не трудно убедиться, сопоставив речь лермонтовских и грибоедовских геров. Услышав, что «Москва — дистанция огромного размера», безошибочно определишь: Скалозуб. В том, что каждый из героев грибоедовской комедии говорит характерным лишь для него языком, нельзя усомниться. Речь, слова Фамусова не спутаешь с речевой манерой Молчалина или Скалозуба. Но первая же попытка применить принцип характерности к речи героев «Маскарада» наталкивается на сопротивление со стороны самой речевой стихии драмы. Руководствуясь принципом характерности, мы будем склонны считать, что слова — «Вы мне вещей наговорили таких, сударь, которых честь не позволяет перенесть», — принадлежат Звездичу, так как именно Звездич больше всех других кичится своей честью, скорбит о ее утрате, горестно восклицает: «Честь, Честь моя!», «О, где ты, честь моя». Но, обратившись к тексту драмы, мы неожиданно обнаружим, что ошиблись: слова эти сказаны совсем не Звездичем, а Арбениным. Точно так же мы будем поставлены в тупик тем, что пошловатый, абсолютно в духе, в манере казаринских изречений афоризм: «Глупец, кто в женщине одной мечтал найти свой рай земной» — принадлежит вовсе не Казарину, а Арбенину. Попробуйте найти в речах Чацкого подобное сближение, если не сказать воспроизведение общих с другими грибоедовскими персонажами словесных оборотов — бесплодность попытки заранее очевидна. Для персонажей Лермонтова такое сближение можно констатировать как явление, закономерно повторяющееся на протяжении всей драмы. По сравнению с «Горе от ума» речевая стихия «Маскарада» настолько однородна для всех персонажей, что только авторские ремарки, да наше знание текста подскажут нам, что монолог о судьбе женщины произносит баронесса Штраль.

Что нынче женщина? создание без воли,
Игрушка для страстей и прихоти других
Что женщина? Ее от юности самой
В продажу выгодам, как жертву, убирают,
Винят в любви к себе одной,
Любить других не позволяют...

Монолог этот не показался бы чуждым и в устах Нины, подытоживающей свою собственную печальную участь, да, пожалуй, не менее органичным предстал бы этот монолог в качестве размышлений, рассуждений самого Арбенина о ничтожности современного мира и о жалкой роли

[34]) С. Иванов. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1964, стр. 130.
[35]) С. Иванов. Там же, стр. 132.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

человека в нем. Создается впечатление какого-то сверхреального единства речевой манеры героев «Маскарада». В этом не только отсутствует характерность как языковый принцип речи персонажей, но сказывается сугубо лермонтовская, романтическая по своей природе манера стилистического оформления речи действующих лиц. Один герой у Лермонтова может говорить за другого, продолжать и развивать мысль другого персонажа. «Можно подумать, — писал Овсянико-Куликовский, — что Мцыри читал «Демона», знает стихотворение «Ночевала тучка золотая» и др. и очень удачно варьирует излюбленные образы и стереотипные фразы Лермонтова»[36]). Ярко выраженная субъективность лермонтовской поэтической манеры позволяет за всеми индивидуальными голосами персонажей слышать голос самого автора — тот главный обертон, эхо которого отдается в речах всех действующих лиц. Это эхо как бы роднит голоса всех героев драмы, делает их созвучными, заставляет перекликаться целыми фразами, повторять дорогие самому автору речения, сентенции и словесные конструкции.

Субъективно-романтическая манера изображения персонажей определяет и само своеобразие формы общения героев в «Маскараде». Четко ощущаемое единство авторского кругозора компенсирует, скрадывает разъединенность, разобщенность персонажей между собой как действующих лиц драмы. Рядом с реалистическими героями комедии Грибоедова романтические герои «Маскарада» не только лишены характерного для каждого персонажа языка, но и общаются иначе, ведут диалоги отлично от реалистического диалоговедения. Лермонтовские персонажи часто говорят с собеседником, не слыша его. Они скорее прислушиваются к собственному голосу, собственным мыслям, как бы не замечая реплик партнера. Вернее, они улавливают из всей реплики собеседника лишь те слова, которые созвучны течению их собственной мысли и могут быть использованы как повод для их новых монологов. Нина, пытающаяся доказать свою невинность, говорит Арбенину:

Браслет мой — князь нашел, потом
Каким-нибудь **клеветником**
Ты был обманут...
Арб. Так, **я был обманут!**
Довольно, я ошибся!... возмечтал,
Что я могу быть счастлив... думал снова
Любить и веровать...
Ты не хотела, ты!

Для Нины важно сообщить, кем был обманут Арбенин. Но Арбенин именно этого не слышит, так как он хочет слышать лишь только то, что он обманут и обращает в обвинение против Нины само ее оправдание.

Разговаривая друг с другом, герои в то же время говорят как бы на разных языках: каждый говорит о своем, не стремясь понять другого, улавливая в словах собеседника лишь отзвук собственных мыслей или совсем не замечая вопросов и обращений партнера:

Нина
Какая тут любовь? **На что мне жизнь такая?**
Арб.
Ты права! **Что такое жизнь?** жизнь вещь пустая... и т. д.
Нина
Здесь что-то жжет.
Арб. (продолжая)
Пройдет, пустое!
Молчи и слушай: я сказал,
Что жизнь лишь дорога, пока она прекрасна... и т. д.
Нина
Пошли за доктором
Арб.
Жизнь — вечность, смерть лишь миг... и т. д.

[36]) Д. Овсянико-Куликовский. М. Ю. Лермонтов. СПб., 1914, стр. 68.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Такая обособленность героев, разобщенность их в диалоге приводит к парадоксальной путанице понятий и событий, стоящих за плохо выслушанными или криво истолкованными словами. Выслушай Арбенин баронессу Штраль, начавшую рассказывать ему и распутывать всю «цепь ужасных предприятий», — не бывать бы трагической развязке. Но этого не происходит потому, что Арбенин зацепляется за первое услышанное им от баронессы слово «письмо» и начинает сочинять и строить свои рассуждения, слушает самого себя. Непонимание вызывает не только трагизм, но порождает и комизм ситуаций в «Маскараде». Беседа Казарина со Шприхом, в течение которой Казарин поглощен новостью о женитьбе Арбенина, а Шприх занят тем, что старается продать Казарину собак, заканчивается каламбуром «жена — собака». Каждый из героев со своей стороны не замечает, что он не слушает собеседника. Именно поэтому сохраняется видимость диалога: герои выглядят общающимися между собой. Установка на вполне осознанное невнимание к партнеру сама по себе уже не допускает диалога персонажей. Гости на балу у Фамусова специально не слушают речей Чацкого — не вступают в диалог с ним, чем еще более углубляется разобщенность враждующих сторон. Диалоги грибоедовских персонажей совпадают с прямым назначением диалога в драме вообще —служат средством общения персонажей. Там, где есть общение — есть диалог, там, где нет общения, где разобщенность, там нет и диалога. В «Маскараде» дело обстоит иначе. Здесь диалог не всегда выступает в его прямом назначении, т. е. в качестве средства общения. Зачастую диалог в «Маскараде» свидетельствует о разобщенности героев. Ибо в тех диалогах, где каждый из персонажей, пребывая в состоянии общения с партнером, занят по существу самим собой, сохраняется лишь видимость некоего общения — видимость, за которой кроется ничем не преодолимая разобщенность героев. Таким образом, диалог в «Маскараде» опровергает себя как способ общения, превращаясь в свою противоположность — в знамение разобщенности персонажей. Такой диалог явно алогичен с точки зрения диалога нормального — диалога реалистической драмы. Алогизм диалога есть только частное проявления принципиального романтического алогизма, которым проникнута вся художественная система драмы Лермонтова. Нетрудно заметить, что взаимоотношения героев «Маскарада», их поведение и поступки далеко не всегда согласуются с правилами элементарной логики, отвечают требованиям обыденной жизненной нормы.

«Не говоря уже об общем недостатке связности в целом, — писал один из критиков, — естественны ли эти отношения лиц? Возможны ли эти характеры и положения?... Начнем с баронессы Штраль: она очень хорошо знает бездушного князька Звездича, и из-под маски говорит ему ужасные истины, вовсе не шутя (:) И этого-то человека... она так любит»[37])... Перечень такого рода алогизмов в «Маскараде» может быть продолжен до бесконечности. Почему Арбенин, если он остается верен своим принципам, обвиняет князя Звездича в черной неблагодарности, когда сам же поучал его, что вовсе не обязательно платить добром за добро из чувства благодарности и признательности:

И если я кому платил добром,
То все не потому, чтоб был к нему привязан,
А просто — видел пользу в том.

---

[37]) В. Т. Плаксин. О «Маскараде». В кн.: В. Зелинский. «Русская критическая литература», часть 2-я, М., 1914, стр. 139.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Столь же мало понятно, почему Звездич заявляет, что он «тронул честь» Арбенина, сам «того не зная». Допустим, он не знал, что браслет ему подарила не жена Арбенина, а какая-то другая дама. Но ведь писал-то он к жене Арбенина, пытался затевать интригу с Ниной, прекрасно сознавая, что он тем самым «трогает» честь Арбенина. И совсем необъяснимо, с точки зрения элементарной логики, почему Арбенин струсил, не смог убить князя, ибо это оказалось для него, по собственному его замечанию, «свыше сил и воли» — и тот же Арбенин, хладнокровнее любого палача, убивает Нину?

Все эти бесконечные «почему» будут нарастать по мере углубления в поиски соответствий между тем, что происходит в драме, и тем, как это могло бы и должно было произойти в самой жизни. В конце концов понятным станет только то, что прямые связи и соотношения с реальной логикой в «Маскараде» зачастую нарушены. И как справедливо отмечает один из исследователей, если «романтическую сложность «Маскарада» начать разъяснять путем... психологического и историко-бытового анализа, то она будет утрачена. Останутся реальнейшие бытовые происшествия, весьма мало, между прочим, отвечающие элементарной логике вещей»[38]).

Романтическая сложность «Маскарада» так же, как и отмеченные выше принципы одностороннего изображения среды, отсутствие ярких типов, алогизм поведения героев, алогизм диалогов — все это отличительные художественные принципы лермонтовской романтической поэтики. Само слово у Лермонтова, как наименьшая единица его образной системы, подчинено тем же законам романтической сложности, неразложимости на простые понятия. «Если к каждому слову Пушкина возможен стилистически-смысловой комментарий, то в применении к стилю Лермонтова такой комментарий... приводит к формально правильному абсурду»[39]),— пишет исследователь лермонтовской стиховой речи Л. В. Пумпянской. Однако оттого, что слово у Лермонтова, как и сама его поэтическая система, живет иным комплексом художественных принципов, нежели пушкинское слово, оно не только не утрачивает художественной ценности, но приобретает для нас непреходящую ценность своим неповторимым художественным своеобразием.

Метафоричность стиля лермонтовского «Маскарада» — не только оригинальная, но и наиболее целесообразная в системе художественного целого манера словесно-образного выражения. В мире нормальных человеческих отношений общественное лицо человека есть его настоящее лицо, видимость любого явления совпадает с его сущностью. В таком прозрачном, упорядоченном мире метафорическое видение покажется чуждым и анормальным, так как оно само по себе предполагает недоверие к прямому значению слов, поиски скрытых, «отчужденных» от данного слова его дополнительных, а вернее, основных — истинных смыслов. В этом мире метафора для слова будет тем же, что маска для человеческого лица: как маска скрывает настоящее лицо человека, так метафора скрывает прямой смысл слова, уводя от него в сторону переносных значений. Но в мире, современном автору «Маскарада», все прямые человеческие связи и проявления человеческой натуры настолько извращены, что утрачивают свое истинное назначение, превращаясь в маску, в видимость, разошедшуюся с сущностью. В этих условиях общественное лицо человека предстает лишь маской, скрывающей

---

[38]) И. Шнейдерман. Научно-творческая конференция, посвященная драме Лермонтова «Маскарад».—В сб.: «Маскарад», М.—Л., 1940, стр. 197.

[39]) Л. В. Пумпянский. Стиховая речь Лермонтова.— В кн. «Литературное наследство», 1941, т. 43, стр. 398.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

его настоящее лицо, его человеческую индивидуальность. Такой же маской оказывается для истинного значения слова его прямое значение. В этой атмосфере метафора необходима и актуальна как художественный прием. Метафора позволяет открывать истинный, глубинный, сущностной смысл явления, вызывая недоверие к видимому прямому, шаблонизированному определению данного явления В драме Лермонтова понятие «жизнь» обретает истинное смысловое наполнение лишь в метафорах: «жизнь — банк», «жизнь — вещь пустая», «жизнь — бал» с его «бездушной пустотой», **жизнь** — давно известная шарада для упражнения детей; где первое — рожденье! где второе — ужасный ряд забот и муки тайных ран, где смерть — последнее, а целое — **обман»**. Лермонтовское метафорическое определение жизни не только воссоздает сущностной смысл определяемого явления, но одновременно утверждает небходимость диалектического рассмотрения, учитывающего сложность, многосторонность явления, несводимость его к узкоодностороннему определению. Таким образом, помимо своей разоблачающей функции, лермонтовская метафора являет собой как бы краткую формулу его диалектического миропонимания. Само собой разумеется, что в диалектичности лермонтовского поэтического видения повинна не только «диалектическая метода» Шеллинга, безраздельно властвовавшая над умами поколения 30-х годов, но и сама действительность, дававшая реальную пищу эпидемическому заболеванию «диалектической методой». Необходимость диалектического постижения социальных и природных явлений диктовалась, в первую очередь, требованиями самой действительности, являвшей на каждом шагу сложность, перевернутость существующего миропорядка. Более того, романтические принципы изображения действительности, нашедшие яркое применение в драме «Маскарад», были порождены в какой-то мере самой действительностью, которая как бы объективировала собственную извращенность в этих до конца адекватных ей приемах и формах отражения. Враждебность общества человеку, анормальность современного общественного устройства как бы воплотилась в ткань лермонтовской драмы. Диалоги героев «Маскарада» своеобразно преломляют идею разобщенности человека с окружающим его миром. Нарушенная структура и назначение диалога, превратившегося из средства связи и общения людей в средство их разобщенности, есть лишь художественное оформление действительно имевшего места нарушения всех прямых связей, всех исконных норм человеческого общения в современном автору мире. С нарушением прямых связей и отношений, с царящим в современном обществе законом превращений связана и метафоричность стиля «Маскарада». Как художественный прием метафоричность наиболее актуальна в эпохи, когда явно ощущается отчужденность человека в окружающем его мире. В этом смысле поэзия первобытных народов и произведения авторов 19-го века представляют собой два наиболее ярких этапа метафорического искусства. Отчуждение первобытного человека порождалось чувством бессилия его перед силами природы, отчужденность индивида 19-го века возникала из чувства его бессилия перед силами общества — перед социальной действительностью, которая предстала столь же фантастичной и непонятной сознанию человека, как некогда первобытному человеку представлялось его природное бытие. Метафоричность стиля, как и другие приемы романтической поэтики «Маскарада», не только актуальны с точки зрения форм отражения действительности, но и наиболее целесообразны как художественные средства, позволяющие автору до конца реализовать его творческий замысел. Сама односторонность в изображении среды оказывается скорее необходимостью, чем, как это

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

представляется с позиций реалистической поэтики, недостатком. Романтическая односторонность придает конфликту героя с обществом большую социальную емкость: противопоставляет героя всем людям, т. е. обществу, среде в целом. Как один из моментов типизации романтическая односторонность неразрывно связана с принципом символизации и неизбежно предполагает его. «Типическое в романтике, по замечанию автора работы «Романтизм и реализм Лермонтова» Р. И. Альбетковой, тяготеет к символике»[40]). Недаром в «Маскараде», как истинно романтической драме, «начиная с заглавия... имеющего прямое и переносное значение, все ее основные темы несут дополнительный иносказательный смысл»[41]), — пишет Д. Максимов. Благодаря символизации изображаемое в драме конкретное жизненное явление перерастает свою единичную оболочку, превращаясь из простого факта в явление, исполненное глубочайшего социального смысла. Карточная игра в «Маскараде» — это не только «испытанное наркотическое средство, облегчавшее прозябание в казарменной духоте николаевской России»[42]), как рассматривает ее С. Дурылин. Так же, как «маскарад — это не только костюмированный бал в доме Энгельгардта, это — сама жизнь»[43]). Романтические принципы типизации, как и сама субъективность авторской манеры Лермонтова-романтика, немало способствовали яркому и образному воспроизведению общественных антагонизмов объективной действительности. Ведь романтическая субъективность сама по себе не есть нечто, исключающее объективную реальность, игнорирующее ее. Если учесть, что объективная реальность это не только мир, окружающий человека, но и сам человек со всей сложностью и противоречивостью его внутреннего мира, станет понятно, сколь неизбежна связь романтиков, совершивших восхождение к глубинам человеческого «я», с объективной действительностью. Субъективность романтиков—не в отрыве от реального мира, а в односторонности связей с ним. Из всех явлений объективной реальности романтики признавали только одно достойным внимания художника. Этим абсолютом был для них человек. Сила и слабость романтизма в его намеренной односторонности. Как никто другой, романтики умели воспроизвести момент отчуждения личности, непримиримости ее с обществом. Их субъективность была тем увеличительным стеклом, которое превращало имевшуюся между запросами личности и общества диспропорцию в пропасть, приводя к неминуемому разрыву героя со средой. Но, умея демонстрировать объективные антагонизмы действительности, романтики не умели объяснять их. Сознавая отчуждение, романтики не знали его причин. Знание причин может появиться лишь в том случае, когда личность окажется в контексте обстоятельств, ее объясняющих, когда окружающий человека мир не менее реален для автора, чем сам человек. Но тогда перед нами уже не романтическое воспроизведение объективной реальности, а реалистическое. По отношению к последнему романтическое изображение не антагонистично, а скорее предполагает его как последующий шаг в художественном освоении объективной реальности. Противопоставлять реализм романтизму, как явления, до конца взаимоисключающие друг друга, не целесообразно. Слишком многое из того, что впервые было привнесено в литературу романтиками, прочно вошло в художественный фонд реалистов, будучи развито и усовершенствовано ими. Толстовской «диалектике души» предшествовала лермонтовская,

---

[40]) Р. Альбеткова. Романтизм и реализм Лермонтова. Автореферат. М., 1962.
[41]) Д. Максимов. Поэзия Лермонтова. М., 1964, стр. 202.
[42]) С. Дурылин. Мотивы драматургии Лермонтова. Ж. «Театр», 1939, № 10, стр. 27.
[43]) Б. Емельянов. Два «Маскарада». Ж. «Театр», 1952, № 5, стр. 46.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

а последняя выросла из романтизма. Творчество Лермонтова убеждает в преемственности методов, оно само наглядный показатель этой преемственности. «В художественную концепцию Лермонтова-романтика, — пишет Д. Максимов, — как неотъемлемая ее часть, входит не только мысль о романтической личности, противопоставленной абстрактному миру, как в поэзии Жуковского, но и живое, очень яркое представление о реальной среде — контрагенте личности... именно в нем открывалась возможность эволюции поэта, направленной к реалистической эстетике»[44]). Однако наличие среды как реального объекта изображения, еще не означает, что сама среда изображена у Лермонтова реалистически. Лермонтовский реализм — это реализм, прорастающий из романтизма, до конца помнящий свою романтическую родословную. Он начинался там, где романтизм зашел дальше в своих достижениях, где романтизм перерос самого себя. Таким сильным моментом в романтизме было изображение личности. Именно отсюда — с изображения личности начинался и лермонтовский реализм. Привлечение среды в качестве реального объекта в «Маскараде» сыграло весьма важную роль в первую очередь для перестройки принципов изображения самого героя. «Лермонтов ставит его под контроль реальной действительности, корректирует морально»[45]), как отмечает Д. Максимов. Эта «корректировка» средой ограничивала сферу имманентности романтического героя, вызывала мысль о необходимости объективной мотивировки его характера, его исключительности. И хотя сама среда изображена в «Маскараде» романтически, что совершенно очевидно при сопоставлении с реалистическим изображением среды в «Горе от ума», здесь уже зарождаются вопросы о необходимости иной плоскости рассмотрения и изображения романтического героя. Правда, в «Маскараде» эти вопросы еще не решены, а только поставлены, как вывод, как следствие до конца исчерпавшего свои возможности романтического изображения личности. Своеобразие «Маскарада» и его «реалистические заслуги» в том, что здесь для самого Лермонтова возникли и родились вопросы, которые не могла разрешить романтическая поэтика, вопросы «по ту сторону» романтизма. Возникнув в «Маскараде», вопрос об иных принципах изображения героя находит разрешение в последующих произведениях Лермонтова и даже в тех из них, где не существует среды в качестве реального объекта изображения. Известно, что в последней редакции «Маскарада» — «Арбенине» среды в том ее понимании, как она была в «Маскараде», нет совсем, но тем не менее «Арбенин» органически продолжает тенденции, наметившиеся в «Маскараде». Здесь уже налицо та психологическая мотивация поступков героя, вопрос о которой в «Маскараде» лишь только наметился. В период между созданием «Маскарада» и «Арбенина» Лермонтовым была написана драма «Два брата», в которой впервые осуществлен автором переход к реалистической манере освещения героя. «Вся ситуация «Двух братьев», — писал Б. Эйхенбаум, — развернута на основе бытовых и психологических деталей, мотивирующих конфликт и финальную катастрофу»[46]). Таким образом, от «Маскарада» к «Арбенину» и далее к «Герою нашего времени» Лермонтов шел все дальше по пути углубления и решения вопросов, наметившихся в «Маскараде». Как пишет Б. Эйхенбаум, «Лермонтов шел... от философской диалектики — к «диалектике души»[47]). В «Маскараде» психологизма,

---

[44]) Д. Максимов. Поэзия Лермонтова. М., 1964, стр. 14.
[45]) Д. Максимов. Там же, стр. 57.
[46]) Б. Эйхенбаум. Три редакции «Маскарада». Ж «Искусство и жизнь», 1939, № 3, стр. 19.
[47]) Б. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. М.—Л., 1961, стр. 217.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

в том его понимании, в котором он существует для нас в «Двух братьях», «Арбенине», «Герое нашего времени», т. е. в методологическом его понимании, нет. Прав Б. Эйхенбаум, заявивший в свое время, что «Маскарад» драма не социально-психологическая, а социально-философская»[48]), что Лермонтова здесь «интересуют не страсти сами по себе, не построение и разработка характера, а постановка и решение социально-философской проблемы добра и зла[49]). Понятие психологизма приложимо к «Маскараду» лишь с известными оговорками. «Маскарад» можно назвать драмой психологической в том плане, что «борьба между добром и злом, разыгрывавшаяся в прозаических драмах Лермонтова под видом борьбы между героем и его антагонистами, здесь разыгрывается прежде всего в душевном мире самого героя»[50]), как писал исследователь А. Федоров. « В целом, как считает С. Шувалов, драма остается психологической, несмотря на обилие бытовых элементов: главное внимание автора обращено на личность Арбенина — на его душевные переживания»[51]). Только в том плане, что центр внимания автора сосредоточен на изображении душевного мира героя, что психика индивида превращена в арену борьбы противоборствующих начал, «Маскарад» можно назвать драмой психологической. Но психологизм такого рода лишь необходимая предпосылка, первая стадия становления психологизма как метода тончайшего анализа сложнейших законов человеческой психики, психологизма как «диалектики души». В отличие от методологического, реалистического, по сути дела, психологизма «Героя нашего времени» психологизм «Маскарада» — еще чисто романтический. Интерес к душевному миру личности был впервые привнесен в литературу романтиками. Именно романтизму принадлежит приоритет в области изображения психологии индивида. Однако романтки сделали лишь первый шаг в этом направлении. Романтизм только пробудил интерес к психологии, поставил ее в центр изображения, открыл в ней сферы сознательного и подсознательного, но не в силах был объяснить саму закономерность, само возникновение этой душевной сложности. Романтизм воспринимал ее как имманентную по своей сути данность и демонстрировал ее в разных аспектах. Поход в самоанализ души, ответ на вопрос о природе самой душевной сложности — вне компетенции романтизма. Дальнейшее восхождение к глубинам человеческого «я» означало углубление самого романтизма и тем самым отрицание его. В творчестве Лермонтова дальнейшая эволюция его метода ознаменовалась все большим усилением элементов, роднящих его романтизм с реализмом, т. е. элементов, переходных от романтизма к реализму. В пределах романтической поэтики Лермонтова эти элементы остаются в целом романтическими. Реалистическими они предстают лишь в их перспективной оценке. Но перспективная оценка не дает еще права анализировать эти элементы по всем законам реалистической поэтики, т. е. рассматривать их как уже вполне сложившиеся реалистические элементы. Если судить об этих переходных, реалистических лишь в перспективе элементах как о законченно реалистических, то надо согласиться, что они далеко не соответствуют норме. С этой точки зрения, «Маскарад» предстанет «довольно слабой и бледной драмой»[52]), как заключил в свое время о «Маскараде» Белинский в одном из писем 1846-го года, т. е. когда сам критик в своих оценках придерживался явно реалистиче-

[48]) Б. Эйхенбаум. там же
[49]) Б. Эйхенбаум. там же
[50]) А. Федоров. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967, стр. 306.
[51]) С. Шувалов. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М.— Л., 1925, стр. 151.
[52]) В. Белинский. Полное собр. соч. АН СССР, т. IX, стр. 393.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ского критерия. Если в Герое нашего времени» — произведении, наиболее богатом реалистическими тенденциями,— эти реалистические элементы остаются еще до конца переходными, не эмансипировавшимися от романтизма, то в «Маскараде» сама возможность переходности только намечается. «Маскарад» — драма еще полностью романтическая. Перспективная устремленность романтизма в сторону реализма, его отличие от предыдущих форм чистого романтизма осложненностью — чреватостью реалистическими тенденциями не мешает ему оставаться самим собой — сложным лермонтовским романтизмом.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

Л. А. ГЕРАСИМЕНКО

ПРОБЛЕМЫ РОМАНТИЗМА В ЭСТЕТИКЕ ТУРГЕНЕВА 50-х ГОДОВ

Вопрос о природе реализма Тургенева, несмотря на большую критическую литературу о нем, остается все-таки еще во многом невыясненным. Начиная с Дружинина и Ап. Григорьева, говорили о «лиризме», о «поэзии», об «артистичности мировосприятия», как характеристических чертах дарования писателя, и сейчас еще продолжают говорить, но откуда взялись эти качества, какими источниками питались — эта сторона как-то осторожно обходится исследователями. А между тем понять и эту «поэзию» Тургенева, и этот «лиризм» его, по нашему глубокому убеждению, невозможно, не раскрыв связи писателя с традицией классического романтизма.

Еще в современной Тургеневу критике были высказаны два противоположных воззрения на природу его таланта. «Пленительнейший идеалист и мечтатель, не способный на «объективные представления» (Дружинин), с точки зрения эстетической критики, и бесспорный реалист, чуткий, как никто до него, к вопросам современности, заслуги которого далеко не сводятся к «прелести поэтических описаний» (Добролюбов).

С тех пор выдвигались самые различные точки зрения на Тургенева, но вопрос и сейчас далек от окончательного разрешения и представляется не столь простым, как кажется с первого взгляда. До недавнего времени, начиная с 30-х годов, а тургеневедении была тенденция представить писателя безусловным реалистом, старательно отмежевать его от каких бы то ни было связей с романтизмом, вытянуть его творчество в одну линию «последовательного» реализма. Такой взгляд ни в коей мере не способствовал раскрытию истинной картины, он обеднял и в какой-то мере искажал в угоду схеме творчество одного из оригинальнейших и крупнейших русских художников XIX столетия. Ведь даже, закрыв глаза, нельзя причислить к разряду реалистических такие его создания, как «Признаки», «Сон», «Песнь торжествующей любви» или «Стихотворения в прозе». Симпатии писателя к романтическому искусству столь глубоки и устойчивы, что вовсе не исчерпываются ранним периодом творчества, не кончаются на «Стено» и юношеских стихотворениях, как считают некоторые исследователи. Связь с романтической традицией сохраняется у Тургенева и позднее — и в рассказах «Записок охотника», и в больших его реалистических полотнах — романах и повестях. Раскрыть смысл и истоки этой связи — интереснейшая задача для исследователя. Знаменательно, что в последних монографиях о Тургеневе

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

С. М. Петрова[1]) и Г. А. Белого[2]) не только нет нигилистического отрицания романтизма, но и намечается попытка поставить, хотя в общем виде, вопрос о соотношении реалистического и романтического начал в творчестве Тургенева.

В этом плане замечательна новая работа Г. Б. Курляндской «Метод и стиль Тургенева-романиста»[3]), в которой с серьезной теоретической обоснованностью на большом материале всего романного творчества писателя доказывается мысль о синтетическом характере его реализма. Но вопрос, исследованию которого только положено начало, разумеется, нуждается в дальнейшем детальном изучении. Прежде всего, представляется необходимым разобраться в том, как понималась и ставилась эта проблема в эстетике самого писателя. В известных работах об эстетических взглядах Тургенева — в статьях А. Островского, А. Лаврецкого, Н. Богословского, Л. Павлова[4]) вопрос решается в плане прямолинейного развития Тургенева от романтизма к реализму, при этом все усилия исследовательских изысканий направлены на то, чтобы показать, как неукоснительно «преодолевался» и изживался» романтизм в эстетической системе писателя, ergo, и в его творчестве. А. Лаврецкий, правда, упоминает вскользь о статье «Пергамские раскопки», в которой Тургенев «обозначает точки соприкосновения» между реалистическим и романтическим искусством, но не считает нужным на ней останавливаться, коль скоро она касается античного искусства. Вывод его безапелляционен: «Романтизм и реализм Тургенева-критика отделены непроходимой пропастью»[5]). Но если посмотреть глубже, то можно увидеть не только это так называемое «преодоление» и «изживание», но обнаружить и неслучайное, устойчивое родство с традициями русского романтизма.

Ведь не случайно Тургенев вышел из романтизма 30-х годов, о чем не раз говорил впоследствии. («Байрон был моим идолом, Манфред моим героем»[6]) (8, 524). Путь его к реализму был связан с пониманием ограниченности романтизма, его индивидуалистической сущности, субъективизма. Это ощущение неполноты романтического метода было обусловлено у него осознанием силы обстоятельств для человека: «Сила вещей сильнее всякой отдельной личной силы, так же как общее в нас сильнее наших собственных наклонностей». (10, 291).

Уже в статье о «Фаусте» Гёте (1845 г.) он приходит к выводу, что «краеугольный камень человека не есть он сам, как неделимая единица, но человечество, общество, имеющее свои вечные, незыблемые законознав влияние объективных законов на человека, писатель приходит ны». (11, 33). Разойдясь с романтиками в самой основе их метода, прик реализму. Но в эстетике реализма Тургенева все же остаются пункты,

---

[1]) С. М. Петров. И. С. Тургенев. Творческий путь, М., ГИХЛ, 1961.

[2]) Г. Бялый. Тургенев и русский реализм, М. — Л., «Сов. писатель», 1962.

[3]). Г. Б. Курляндская. Метод и стиль Тургенева-романиста. (Докторская диссертация), Изд. ЛГУ, 1963.

[4]). А. Островский. Литературно-эстетические взгляды Тургенева. «Литературная учеба», 1936, № 10.

А. Лаврецкий. Литературно-эстетические взгляды Тургенева. «Литературный критик», 1938 № 11;

Н. Богословский. Литературные взгляды Тургенева. «Красная новь», 1938, № 11;

М. В. Павлов. Литературно-эстетические взгляды Тургенева. Ученые записки Карело-Финского университета, вып.. I, 1948.

[5]). А. Лаврецкий. Литературно-эстетические взгляды Тургенева. «Литературный критик», 1938, № 11.

[6]). Все сноски по Тургеневу даются по изданию: И. С. Тургенев. Собр. соч. в 12 томах, М., ГИХЛ, 1953—1958 гг. с указанием в скобках тома и страницы.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

которые позволяют говорить о его духовном родстве с романтизмом 30-х годов. И это в первую очередь относится к решению им проблемы личности.

Идея личности — основное положение эстетики романтизма. «Русским романтикам 30-х годов присуще было напряженное внимание к идее личности, в такой форме и степени не свойственное ни людям декабристской закваски, ни даже идеалистам—романтикам, сложившимся в 20-х годах»[7]), — пишет Л. Гинзбург в своей книге «О лирике». Личность для романтиков представляет неоспоримую ценность сама по себе, как духовная субстанция, стремящаяся к гармоническому слиянию с абсолютным началом, «постулируемым за пределами действительности»[8]). Отсюда чрезвычайно характерные для них поиски сверхличных ценностей, соединяющих личность с абсолютом.

Эти поиски абсолютного высшего смысла — общая черта романтиков 30-х годов, свойственная и кружку Станкевича и Белинского, и кружку Герцена и Огарева.

«Грановский, веришь ли? — пишет Станкевич. — Оковы спали с души, когда я увидел, что вне одной всеобъемлющей идеи нет знания»[9]). Об этом же была коренная забота Михаила Бакунина, Герцена и Огарева. Анненков замечает об этой черте кружкового идеализма: «Мы не считали себя достойными приступить к решению каких-либо вопросов жизни, прежде чем не узнаем первую причину всех явлений»[10]).

Овладев общими ценностями, личность как бы возвращается к себе самой. Общением с абсолютом и создавалась духовная ценность романтической личности.

Стремление показать **высшее духовное** начало в человеке чрезвычайно характерно для Тургенева. Культ личного у него несомненен. Личности он придает ведущую роль в историческом процессе. Не имея истинного понятия о реальных движущих силах развития. Тургенев считает «двигателями прогресса» «сознательно-героические натуры», типа Дон-Кихота, Инсарова, Базарова. «Масса людей идет за личностями» — в этом убеждении он близок к идеалистическому народническому тезису «героя и толпы». Мысль об этом выразилась в статье «Гамлет и Дон-Кихот».

«Масса людей всегда кончает тем, что идет, беззаветно веруя, за теми личностями, над которыми она сама глумилась, которых даже проклинала и преследовала, но которые, не боясь ни ее преследований, ни проклятий, не боясь даже ее смеха, идут неуклонно вперед, вперив духовный взор в ими только видимую цель, ищут, падают и, наконец, находят» (11, 176).

Признавая за личностью ведущую роль в обществе, Тургенев исходит из идеи ее высокой значимости. Личность для него важна как самостийная имманентная сущность в ее интеллектуальном и эмоциональном богатстве, в ее внутренней углубленности. Отсюда идет его первостепенное внимание к духовному миру героев, к духовной жизни эпохи. Эту сторону его дарования хорошо уловил Ап. Григорьев, который писал, что при анализе творчества Тургенева возникают «наши современные **душевные** вопросы, они столь же важны, как и наши гражданские, они, может быть, глубоко связаны с сими последними — и их, этих глубоких вопросов, никто не будит в душе так сильно,

---

[7]) Л. Гинзбург. О лирике. М. — Л., «Сов. писатель», 1964, стр. 143.
[8]) Там же.
[9]) П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки. Н. В. Станкевич. СПб., 1881, стр. 323.
[10]) Там же.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

как Тургенев»[11]). Яков Пасынков, Дмитрий Рудин, Лаврецкий, Базаров, Нежданов предстают перед нами как личности в их глубокой духовной субстанциальности, выражающие этапы идейного развития общества.

Из трех направлений русского романтизма[12]) 30-годов наибольшее влияние на Тургенева оказал «романтический идеализм» Станкевича. Лермонтов был выразителем «байронического» направления. Личность у него доведена до предела в своем индивидуализме и максимализме, это «избранная» демоническая натура, несущая на себе печать титанизма. Но в русском романтизме, кроме Лермонтова, было другое крыло, в котором «на первый план выдвигается уже не ценность романтической «избранной» личности, но ценность личности вообще, **каждой** человеческой личности»[13]). Титанизм, максимализм исключаются в кружке Станкевича, в котором признание прав и значения **всякой** человеческой личности было выражением «романтического гуманизма» и демократизма. И дорогой Тургеневу тип романтика — это не Печорин и не фатальный герой à la Марлинский, а обыкновенный, «средний», земной человек типа Пасынкова, прекрасный в своей простоте и скромности.

Немалую роль в формировании этого типа романтика сыграл сам образ «идеального юноши» Станкевича; сам характер этого «святого» человека, перед которым преклонялись все знавшие его, был настолько обаятелен для Тургенева, что своим «идеалистам» он придает многие черты его (Станкевича) реального облика. «В характере Станкевича, — пишет Анненков, — не было нисколько элементов удали... Мало того, что кругом Станкевича жизнь шла трезво и бодро, но она, благодаря ему, носила редкий оттенок с к р о м н о с т и. Несмотря на его природную веселость, было что-то умеренное и деликатное в его шутке, подобно тому, как мысль его отличалась истинным целомудрием, несмотря на **увлечение молодости**»[14]).

И Пасынков, и Рудин наделены отдельными чертами Станкевича. По свидетельству Анненкова, Станкевич приходил в восторг от «Erlköning» Шуберта и очень любил «Resigna tion» Шиллера. Пасынков тоже любил Шиллера, и именно «Resignation», и музыку Шуберта, а Рудин просит Наталью сыграть «Erlkönig». В переписке Станкевича, как отмечает опять-таки Анненков, постоянно встречаются заверения, что «он живет для дружбы и искусства и не видит возможности какой-либо другой жизни для себя»[15]). Пасынков также искал «утешения в искусстве, в поэзии и в дружбе». Совпадения эти не случайны и говорят сами за себя.

Тургенев создает тип романтика, в котором делает привлекательным не «обаяние зла», не возведенный до крайности индивидуализм, а «тихую» поэзию души, он как бы «приземляет» своего романтика, очеловечивает его. Самая привлекательная для него черта в «идеалистах» 30-х годов — это глубокий гуманизм, служение общественному благу. Как считает Л. Гинзбург, в кружке Станкевича «идеологический центр перемещается в сторону вопроса о назначении человека. Не эстетика, а

---

[11]) Ап. Григорьев. И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо». «Русское слово», 1859, № 4, стр. 32.

[12]) См. ук. соч. Л. Гинзбург, раздел «Проблема личности», где она отмечает три основных течения в романтизме 30-х годов: Лермонтов, Станкевич, Герцен — революционный романтизм, романтический идеализм, романтический социализм (указ. соч., стр. 143).

[13]) Л. Гинзбург. Ук. соч., стр. 143.

[14]) П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки. Н. В. Станкевич. СПб., 1881, стр. 296.

[15]) Там же.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

этика становится во главу угла»[16]). Проблема активности личности, ответственности ее перед обществом, поставленная идеалистами 30-х годов, чрезвычайно волнует Тургенева. Она ставится у него не менее остро, чем у Лермонтова, но получает иной, нежели у Лермонтова, аспект — активность не просто как выражение бунтарского протеста, «кипение в действии пустом», обусловленное, вполне понятно, эпохой безвременья — а ясное осознание **ответственности** человека перед обществом в период назревающих перемен. Тургенев очень хорошо ощущал это в 50-е годы, когда «на каждой отдельной личности лежит долг, ответственность великая перед богом, перед народом, перед самим собою». (2, 218). Вопрос о назначении человека, который в абстрактном виде ставился в кружке Станкевича, приобретает у Тургенева глубокий социальный смысл. Разработка этих вопросов и была самим делом для того времени, в этом и заключался исторический смысл поколения 30-х годов, подготовившего почву для практической революционно-демократической работы, когда за «периодом сознавания идей явился период их осуществления». Самозабвение, служение внеличным **общим** целям, «жизнь для других» — это те черты, которые привлекают Тургенева в облике идеалистов 30-х годов — Белинского, Грановского, Станкевича.

«Станкевич оттого так действовал на других, что сам о себе не думал, истинно интересовался каждым человеком, и как бы сам того не замечая, увлекал его за собою в область Идеала» (11, 234),— пишет Тургенев. В полном единодушии с ним в тех же почти словах объясняет тайну обаяния «святого юноши» Анненков: «Причина полного неотразимого влияния Станкевича заключалась в возвышенной его природе, в способности нисколько **не думать** о себе и без малейшего признака хвастовства или гордости невольно увлекать всех за собой в область идеала»[17]).

От живого примера, от реального облика «идеалиста» Тургенев идет к осмыслению литературного типа. Несомненное значение Дон-Кихота заключено для него в том, что последний живет для других, не думая о себе: «Жить для себя, заботиться о себе Дон-Кихот почел бы постыдным. Он весь живет... **вне себя, для других**, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам,— волшебникам, великанам, — то есть **притеснителям.** В нем нет и следа эгоизма, он весь **самопожертвование — оцените** это слово!» (11, 171). С этой точки зрения порицаются «бесполезные и осужденные на неподвижность» Гамлеты, они потому бесполезны массе, что ничего ей не дают, презирают толпу: «Да и стоит ли заниматься массой? Она так груба и грязна! а Гамлет — аристократ, не по одному рождению» (11, 176).

Полное отсутствие эгоизма, преданность «святой» дружбе, чистой любви характеризуют бессеребренника Пасынкова, который твердо проносит через все невзгоды верность своим идеалам; не ради корыстных целей обрекает себя скитаниям Рудин, постоянно озабочен судьбой народа Лаврецкий, живущий с сознанием потребности «дело делать» для облегчения участи мужика, недовольного своей судьбою.

Острое сознание ответственности человека за судьбу угнетенного народа, необходимость активного протеста — и с этой точки зрения осуждение «неподвижности» Гамлетов — Рудиных, Лаврецких — основное положение тургеневской концепции личности. В решении же

[16]) Л. Гинзбург. О лирике, стр. 144.
[17]) П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки. Н. В. Станкевич, М., 1881, стр. 382.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

этой коренной проблемы снова очень ясно обнаруживается связь Тургенева с романтизмом 30-х годов. Здесь-то и выступает на сцену знаменитая идея жертвенности — чисто романтическая в своей основе. Тургеневская идея долга коренится в самой основе романтической противоположности личности и общества, героя и среды.

В имевшей широкую известность среди современников — единомышленников философской системы Огарева человек, как «форма совершеннейшая на земле и выражающая идею самосознания, одну из божественных идей», противостоит всей природе; появление человека ставит против природы (бытия) другую силу, ей равную, и образует двойственность сил[18]). Человек противостоит обществу в индивидуальном развитии своих духовных сил. «До тех пор, пока есть преграда развитию моей индивидуальной воли, до тех пор у меня нет братьев — есть враги, — до тех пор нет гармонии и любви, но борьба моего эгоизма с эгоизмом других»[19]). Непременное условие развития личности у романтиков, выразившееся в системе Огарева, — сохранить полную свободу индивидуальную — и тут появляется существенное дополнение — «при высочайшем развитии общественности». В этом соединении **личной воли** с **общими потребностями** заключалась, по Огареву, задача общественной организации, которую «пусть разрешает человечество».

Но как индивидуальный человек «может двигаться в кругу братий», достичь единства с обществом, которому он противостоит? Огарев предлагает единственно вероятный выход — самопожертвование, ergo, отказ от личного. «Сочетать эгоизм с самопожертвованием — вот в чем дело, вот к чему должно стремиться общественное устройство»[20]). Попытка совместить несовместимое в этой системе свидетельствует о стремлении вырваться за пределы романтического индивидуализма, но и личность и общество так и остаются полярными противоположностями, красуясь на разных концах оси: самопожертвование невозможно при эгоизме личном, а эгоизм отпадает при самопожертвовании; жертва неизбежно влечет за собой отказ от индивидуальной воли, от личных запросов, и потому естественно, что в конце концов Огарев логически приходит к «необходимости и мудрости самозабвения, слепой веры, отсечения своей воли и абсолютного смирения в виду истин, добытых **религиозным** чувством»[21]).

Эта же мысль о самопожертвовании разрастается у молодого Михаила Бакунина «до идеи мессианского служения, божественного предназначения»: «Рука божия начертала в моем сердце следующие священные буквы, обнимающие все мое существование: «Он не будет жить для себя»[22]).

Подобная идея одушевляла Станкевича, пожалуй, ему она была свойственна больше, чем кому-нибудь другому. В своих стихах он формулирует манифест самоотречения:

Я совершу свое предназначенье,
Я все отдам: подругу, славу, честь,
Я принесу себя на всесожженье!
О, Тяжек крест, но должно его несть!!![23]).

---

[18]) П. В. Анненков. Идеалисты 30-х годов. Отд. оттиск из ж. «Вестник Европы», б. г., стр. 156.
[19]) Там же, стр. 159.
[20]) Там же, стр. 159.
[21]) Там же, стр. 159.
[22]) Л. Гинзбург. О лирике. М. — Л., «Сов. писатель», 1964, стр. 145.
[23]) Там же.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Это был своего рода выход из «романтического индивидуализма» в гуманизм, но и гуманизм оставался романтическим: цепь — личность и общество — по-прежнему была разомкнута и сама идея и могла только родиться из этой разорванности личности и обстоятельств. Такова родословная основопоглощающей тургеневской идеи отречения и долга[24]). Мысль о самопожертвовании снедает Рудина и Михалевича, к признанию самоотречения приходит герой «Фауста», «тяжкие вериги долга» накладывает на себя Лаврецкий, отказываясь от личного счастья; смирение во имя долга разбивает жизнь Лизы, Инсаров сознательно готовит себя на жертву, даже Базаров жертвует собой ради мужика, которому и дела до него не станет, когда из того «лопух будет расти»; революционное подвижничество Нежданова — опять-таки исполнение долга, добровольно принятого им на себя ради дела, в которое он не верит. И Софи из «Странной истории», и Яков Пасынков — все они жертвователи, потому что общенародное дело не становится еще их личным кровным делом, оно остается внеличным долгом, а долг покоится на забвении личного, отказе от него, но никоим образом не вытекает из органической потребности самой личности, как в теории «разумного эгоизма», в которой преодолена эта разорванность личного и общественного начал. В «разумном эгоизме» снимается проблема жертвенности («Жертва — сапоги всмятку»), само это понятие уничтожается как таковое, потому что в служении общему благу и заключается личное счастье каждого, и гармония личности в себе самой не уничтожается,— наоборот, личность духовно обогащается и развивает самое себя как личность, служа общему. Тургенев же остается в пределах романтической разомкнутости, хотя уже в «Дворянском гнезде» движется к объективному ее осуждению.

Отказ от личного во имя общего сопряжен для писателя с неизбежным обеднением личности, с утратою ею духовных ценностей.

Мысль об этом развивается в статье «Гамлет и Дон-Кихот» (1857—1859 гг.), над которой Тургенев работал параллельно с романом «Дворянское гнездо» (1858) и повестью «Фауст» (1856).

Гамлет и Дон-Кихот, считает Тургенев,— «две коренные противоположные особенности человеческой природы — оба конца той оси, на которой она вертится» (11, 169).

Гамлет — выражение центростремительного эгоистического начала — личность углубляется в себя, самое себя разрабатывает, употребляя все силы на «изумительную обработку» своего внутреннего мира. «Его «я» — это исходная точка, к которой он возвращается беспрестанно» (11, 172). Сомнения, ирония, отрицание, скептицизм — сильные качества его натуры,— плод развития личности. Но ведь он остается эгоистом, весь живет для себя, он «бесполезен массе» — и за это заслуживает справедливого укора.

На противоположном полюсе стоит Дон-Кихот — «энтузиаст, служитель идеи, обвеянный ее сиянием», он — весь самопожертвование, «жить для себя, заботиться о себе Дон-Кихот почел бы постыдным» (11, 171). «Он верит в истину, находящуюся **вне** отдельного человека и нелегко ему дающуюся, требующую служения и жертв». (11, 170). Всякую минуту готов он жертвовать собственной жизнью для истребления зла, «самую жизнь свою он ценит настолько, насколько она может служить средством к воплощению идеала, к водворению истины, спра-

[24]) О том, какое место у Тургенева занимает идея долга и о полемике его с Добролюбовым по этому поводу, см. работу Г. Б. Курляндской «Этическая тема в творчестве Тургенева». Уч. зап. Орловского пединститута, т. 17, Орел, 1963, стр. 83—130.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ведливости на земле». Он воплощение центробежного альтруистического начала, но зато личность его не так полна и многогранна, в развитии своего интеллектуального мира он далеко уступает Гамлету. «Постоянное стремление к одной и той же цели придает некоторое однообразие его мыслям, односторонность его уму» (11, 171). Но момент осуждения снимается с Дон-Кихота: «... он знает мало, да ему и не нужно много знать: он знает, в чем его дело, зачем он живет на земле, а это — главное знание» (11, 171).

Таковы, по Тургеневу, две основные равновеликие силы всего существующего, — косности и движения, консерватизма и прогресса. «Без этой центростремительной силы природа существовать бы не могла, точно так же как и без другой, центробежной силы, по закону которой все существующее существует только для другого» (11, 180).

В этом дуализме Тургенев видит коренной закон всей человеческой жизни, «вся эта жизнь есть не что иное, как вечное примирение и вечная борьба двух непрестанно разъединенных и непрестанно сливающихся начал» (11, 180). Эти две силы не могут существовать одна без другой. «Дон-Кихоты находят, Гамлеты — разрабатывают. Без Дон-Кихотов не подвигалось бы вперед человечество — и не над чем было бы размышлять Гамлетам» (11, 185). В разъединении индивидуального и общего, центростремительной и центробежной сил, мысли и воли заключается, по Тургеневу, «трагическая сторона человеческой жизни». Так, начало личное и начало общее мыслились писателем разобщенно, и романтический индивидуализм в его концепции личности преодолевался романтической же идеей самоотречения, которая не снимала антагонизма личности и общества, так как послужить общему можно, лишь отказавшись от личного, обеднив свою индивидуальность — не слияние, не гармония личного и общего в человеке, как у Л. Толстого, а их противоположность. В идеале человеческой личности Тургеневу виделся синтез этих двух начал; разъединение, постулируемое им из романтических систем, его не удовлетворяло, потому и мыслилось им как **трагическое**, но иного решения он не знал, и, верный этой идее, не смог показать большего, чем это самое трагическое разъединение: как только герой отрекается от себя во имя внеличной общей цели, посвящает себя практическому делу, он неизменно теряет часть своего духовного обаяния, представляется ущемленным в своем внутреннем облике (Инсаров, Базаров, Маркелов, Машурина), если же у героя преобладает личное в развитии богатства эмоциональной и интеллектуальной сферы, то он лишается волевого и деятельного момента (центробежной силы) и остается в трагическом бессилии перед обстоятельствами. (Рудин, Лаврецкий, Берсенев, Шубин, Пасынков, Санин, Нежданов — пассивные романтики, не способные к активному делу, к борьбе). И так стоят они в трагическом разъединении — российские Гамлеты и российские Дон-Кихоты.

Коль скоро, параллельно с социальной обусловленностью характера, с историческим и классовым объяснением пассивности героя, у Тургенева значительную роль играет нравственно-философский, отвлеченный аспект — природная противоположность двух несоединимых начал, естественна для него та немалая доля внимания, которую он уделяет внесоциальным стихийным силам природы и любви, мыслимым им как иррациональные, не подвластные человеческим законам. Здесь лежит корень фантастического и мистического элемента, наличие которого мы не в праве отрицать у писателя («Фауст», «Сон», «Рассказ отца Алексея», «Собака», «История лейтенанта Ергунова», «Песнь торжествующей любви», «После смерти», в какой-то мере «Senilia»).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

При обнаружении идейной связи тургеневской концепции личности с «романтическим идеализмом» становится понятным преимущественное внимание писателя к внутренней, духовной стороне человеческой жизни и использование романтической поэтики в раскрытии мира души героев. Романтическое было у него воплощением личного начала, выражением субстанциальных возможностей развитой и духовно прекрасной личности. Эмоциональность, лиризм, как выражение субъективности, идущие от романтизма, обрели у Тургенева несомненную ценность для изображения «внутреннего человека», они служили воссозданию личности в ее духовном развитии. В этом коренится источник глубокой тургеневской симпатии к романтическому искусству.

Отвергая ложную, велеречивую напыщенность, бездушную патетику «брюлловского марлинизма», не признавая в искусстве резких преувеличений и неестественных поз романтической школы Гюго и Марлинского[25]), он ценит в романтизме горячий пафос субъективности как воплощение духовной жизни личности. За эту поэзию высокого накала, «пламя поэтического энтузиазма» он высоко ставит Ж. Санд, которую называет «одной из наших святых» (11, 268).

Эмоциональная глубина, лирическая задушевность привлекают Тургенева в музыке композиторов-романтиков и в пейзажах художников барбизонской школы Коро, Диаза, Милле, Дюпре, Добиньи и особенно любимого им Теодора Руссо. Творчество барбизонцев было дорого Тургеневу ясной простотой, правдивостью, слитой с повышенной эмоциональностью. Они, по определению Стасова, «передавали истинные формы природы, а вместе и истинные свои душевные впечатления»[26]). Как отмечает Яворская, эта повышенная эмоциональность роднила их (речь, в частности, идет о Дюпре) с романтиками»[27]). Особая симпатия Тургенева к Теодору Руссо, картины которого он бережно хранил в своей богатой коллекции, объясняется родственным эмоциональным восприятием природы; по словам М. Вогюэ, «Руссо понимал одинаково с ним душу и силу природы»[28]).

Борьба за простоту и естественность в искусстве сочеталась у Тургенева с глубокой симпатией к романтическому началу в нем. Так, в музыке композиторов-романтиков он ценил задушевность, тонкую поэтичность — воплощение возвышенного настроя души. Он был под обаянием музыки Шуберта и Шумана, Моцарта и Бетховена. Стасов приводит слова Тургенева о Шумане: «Я только что услышал впервые квинтет Шумана. У меня вся душа в огне»[29]). Светлая чистота, одухотворенность и солнечная радость покоряли его в музыке Моцарта: «Мелодия Моцарта льется для меня совершенно естественно, как какой-нибудь прекрасный ручей или источник»[30]). Из русских композиторов он особенно ценил Чайковского, в музыке которого его пленял тонкий проникновенный лиризм, чисто русская раздольная напевность.

Именно с образами романтиков связано у Тургенева восприятие произведений романтического искусства. Яков Пасынков читает с вос-

---

[25]) О «Miserables» Гюго Тургенев говорил А. Луканиной: «Какая это ложь! Везде ложь, от начала до конца все фальшиво, все высказываемые чувства от первого до последнего». (М. П. Алексеев. Виктор Гюго и его русские знакомства. — Лит. насл., т. 31—32, М., 1937, стр. 870).

[26]) Н. В. Яворская. Пейзаж барбизонской школы. М., изд. «Искусство», 1962, стр. 256.

[27]) Там же, стр. 130.

[28]) Там же, стр. 124.

[29]) В. Стасов. Двадцать писем Тургенева. «Сев. Вестник», 1888, № 10, стр. 146.

[30]) И. С. Тургенев на вечерней беседе в С-Петербурге 4 марта 1880 г., «Вестник Европы», 1884, отд. оттиск, стр. 215.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

торгом «Resignation» Шиллера и упивается «Созвездиями» Шуберта, Рудин слушает «Erlkönig», Лаврецкий — сонату Бетховена.

Тургенев считал возможным и даже плодотворным соединение в искусстве двух начал — романтического и реалистического. С этой точки зрения интересна его статья «Пергамские раскопки», написанная в 1880 году и представляющая собой в некотором роде итог его размышлений об искусстве вообще и о своем искусстве в частности. Речь идет о мраморных горельефах эпохи аттического ваяния III в. до н. э., составляющих фронтон громандного алтаря, посвященного Зевсу и Афине — Палладе и изображающего битву богов с гигантами. Но несмотря на столь, казалось бы, далекую от современности тематику, статья имеет прямое отношеие к современности, выражая задушевную мысль писателя о здравности романтического начала в искусстве всех времен и народов.

Перед нами, — говорит Тургенев, — предстает вся жизнь, во всей ее реальной полноте, с ее жестокостью и веселостью, низостью и величием,— земное, освященное небесным, и ,небо, проникнутое земным. Откровение целого мира в его многогранности—таков идеал подлинного искусства для Тургенева. «Все эти, то лучезарные, то грозные, живые, мертвые, торжествующие, гибнущие фигуры, эти извивы чешуйчатых змеиных колец, эти распростертые крылья, эти орлы, эти кони, оружия, щиты, эти летящие одежды, эти пальмы, и эти тела, красивейшие человеческие тела во всех положениях, смелых до непристойности, стройных до музыки, — все эти разнообразнейшие выражения лиц, беззаветные движения членов, это торжество злобы, и отчаяние и веселость божественная, и божественная жестокость — все это небо и вся эта земля — да это мир, целый мир, перед откровением которого невольный холод восторга и страстного благоговения пробегает по всем жилам» (11, 400).

«Вся эта полно, ярко, взволнованно выраженная жизнь ставит под сомнение, — считает Тургенев,—все принятые понятия о строгости, о невозмутимости греческой скульптуры, об ее сдержанности в границах своего специального искусства, словом, об ее классицизме» (11, 401) — вспоминается «Лаокоон» Лессинга, устанавливающий границы живописи и поэзии). Не классические каноны, а не сдерживаемая никакими правилами жизнь — закон древнего искусства и всякого искусства вообще. Сила обаятельности и жизненности этих древних памятников в том, что здесь слились воедино романтизм и реализм. Понимая относительность этих терминов для эллинистической эпохи, Тургенев говорит: «и в древнем искусстве проявлялось нечто, напоминающее то, что гораздо позже называлось романтизмом и реализмом» (11, 401) — романтизм общего впечатления и реализм деталей.

Именно поэтому реальные, в сущности, человеческие, фигуры богов, освещенные высоким светом общей возвышенной идеи, производят впечатление замечательное. «Поразительна фигура Гэи (Земли), матери гигантов; вызванная гибелью своих сынов, она до половины корпуса, до пояса поднимается из почвы... Нижняя часть ее лица отбита..., но какой величавой и бесконечной скорбью веет от ее чела, глаз, бровей, от всей ее колоссальной головы — это надо видеть... на это даже намекнуть нельзя» (11, 400). Земное, просветленное небесным, о котором говорил Белинский, находит выражение в синтезе реалистического и романтического начал, и невозможно подвести это искусство, исполненное жизни, под одну какую-нибудь рубрику.

«Конечно, реализм, уж если взять это слово, — реализм некоторых подробностей изумителен, там попадаются обуви, складки тканей, переливы кудрей, даже вихры шерсти над копытами коней... Конечно, «ро-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

мантизм» в смысле свободы телодвижения, поз, самого сюжета» (11, 401).

Не романтизм, и не реализм в отдельности, а то и другое в их слитности, органическом единстве — реализм в смысле подробностей и романтизм как свобода творческого замысла и воплощения, как общий строй, одушевляющая и одухотворяющая сила — взаимопроникают друг друга, составляют нераздельное целое. «Все эти реальные детали до того исчезают в общем, целостном впечатлении, — вся эта бурная свобода романтизма до того проникнута высшим порядком и ясным строем высокохудожественной идеальной мысли, что нашему брату — эпигону только остается преклонить голову и учиться, — учиться, перестроив все, что он до сих пор считал основной истиной своих соображений и выводов» (11, 401).

Коль скоро Тургенев призывает **учиться** на этих бессмертных образцах, было бы бессмысленно оспаривать мысль о жизни и законности романтического начала для современного искусства. Да, утверждает он, искусство древности дает нам образец, это тот алтарь, к которому все художники, все истинные любители красоты должны будут ходить... на поклонение» (11, 402).

«Пергамские раскопки» — единственное теоретическое выступление, где Тургенев говорит о сочетании реализма и романтизма, но из его оценок произведений романтического искусства можно понять, что этот тезис справедлив для него не только в отношении к древнему миру, — он выражает прежде всего его субъективное восприятие и осмысление природы искусства вообще.

Все это характерное для Тургенева внимание к субъективной эмоциональной стихии романтизма объясняется тем глубоким интересом, который представляла для него человеческая личность в ее духовном проявлении.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

Н. А. АНТРОПЯНСКИЙ

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ О НАЦИОНАЛЬНОМ СВОЕОБРАЗИИ РОМАНТИЗМА

(Норвежский романтизм. Ибсен)

Большое значение для выяснения взглядов Луначарского на романтизм имеет его работа «Ибсен и мещанство», написанная в 1907 году. Широчайшая популярность Ибсена среди интеллигенции всех европейских народов побудила и Плеханова, а затем и Луначарского высказать свое мнение о нем.

Нас, разумеется, прежде всего интересует не общая оценка критиком норвежского драматурга, а те его рассуждения, которые проясняют и уточняют его концепцию романтизма, обогащают и развивают ее.,

Луначарский дает в целом высокую оценку Ибсену, называет его «великим драматургом», «северным богатырем» и т. д., но вместе с тем он отмечает противоречивый характер его творчества и поистине трагическую сложность его мировоззрения. Из всех рассуждений критика видно, что он обнаруживает у Ибсена романтические тенденции почти на всем протяжении его творчества, но особенно, считает он, романтический пафос писателя выразился в таких его произведениях, как драматические поэмы «Бранд» и «Пер Гюнт».

Известная голландская писательница Роланд-Гольст в одной из своих работ утверждала, будто «Ибсен — поэт мелкобуржуазной тоски по развитом капитализме» и что «мелкий буржуа, желающий стать крупным и жить в крупнобуржуазных условиях — таковы правда и свобода, к которым стремятся герои Ибсена»[1]).

Вот именно с этим положением Луначарский и не согласен. Это — основной, центральный пункт спора. И это потому, что от решения этого вопроса зависит решение другого вопроса — был ли Ибсен романтиком.

Если Ибсен выражал желание жить в «крупнобуржуазных условиях», то встает вопрос, мог ли он быть романтиком, так как известно, что романтизм зародился в условиях ломки старых феодальных устоев и глубокого разочарования в буржуазных порядках, в условиях неприятия этих порядков, глубокого разлада с ними. Возражая Роланд-Гольст, Луначарский заявляет: «Ничего подобного у Ибсена нет» (5,68)[2]). По мнению Луначарского, нельзя доказать, будто Ибсен выразил желание «жить в крупнобуржуазных условиях».

Разумеется, Ибсен для Луначарского своеобразный романтик. Он отличается от романтиков Германии, Франции или Англии так же, как

[1]) См. «Вестник жизни». 1906, № 7, стр. 14.

[2]) Здесь и далее цифры в скобках означают том и страницу 8-томного собрания сочинений А. В. Луначарского.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

отличаются **условия жизни** в Норвегии от условий жизни в этих странах. Творчество Ибсена развернулось в тот период, когда западноевропейский романтизм как самостоятельное направление, как определенная идейно-эстетическая система отношения к действительности, система идей и образов, уже сошел со сцены. Романтизм Ибсена всецело окрашен в тона национальной жизни Норвегии.

Луначарский согласен с Роланд-Гольст, когда она говорит, что в произведениях Ибсена отражен период переворота во всех жизненных ценностях под влиянием вторгающегося капитализма в одной из экономически отсталых, замкнутых стран, показано «влияние вторгающегося капитализма на человека из докапиталистического крестьянского мелкобуржуазного общества». Но это уже нечто совсем другое, чем желание жить в крупнобуржуазных условиях. Луначарский также согласен с тем, что Ибсен — типичный представитель норвежской демократии, демократии, развившейся в условиях, где «крепкое крестьянство было рассеяно по стране, как редкие ели на широкой равнине», где производство было рассчитано на личное потребление. И вот такое «состояние общества порождает сильные характеры, но тяжелые умы». В таких условиях, отмечает Луначарский, в национальном характере, сильном характере, кристаллизуются глубоко индивидуалистические тенденции. У норвежского крестьянина, составляющего большинство населения страны, с течением времени возрастали гордость и чувство собственного достоинства, он был сам себе хозяином, независимым человеком. Но у него совершенно не развито было чувство солидарности, чувство социальности. А асоциально чувствующая мелкая буржуазия не может, говорит критик, добиться ни своего освобождения, ни освобождения общества. Свобода, о которой она мечтает, неопределенна и в сущности недостижима. В таких условиях вырос и сформировался индивидуализм Ибсена, эта отличительная черта его мировоззрения и его романтизма. Национальная почва «не дала его идеалам дорасти до положительной ценности и полной ясности». И свобода его туманна (5,89).

Не может быть сомнения, что, определяя истоки мировоззрения и творчества Ибсена, и Роланд-Гольст, и Плеханов, и Луначарский исходили из той глубокой характеристики, которая была дана условиям жизни в Норвегии того времени Энгельсом. Энгельс в письме к Паулю Эрнсту в июле 1890 года писал:

«Норвежский крестьянин никогда не был крепостным... Норвежский мелкий буржуа — сын свободного крестьянина, и вследствие этого он *настоящий человек* по сравнению с опустившимся немецким мещанином». И далее Энгельс пишет, что еще в то время, «когда победа над Наполеоном во всей Европе оказалась победой реакции над революцией ... Норвегия сумела завоевать себе конституцию гораздо более демократическую, чем все существовавшие тогда в Европе»[3]).

Все это и переплелось в мировоззрении Ибсена и отразилось в его творчестве. С одной стороны, неприятие буржуазной действительности, с другой — исповедь религии и индивидуализма, вера в свободную личность, оказавшаяся, однако, иллюзорной; иллюзорной потому, что это была некая абстрактная, а точнее сказать, мнимая свобода. Рост капитализма вызвал крушение надежд и иллюзий Ибсена. Это, в частности, отмечает и Г. В. Плеханов.

Луначарский, высоко оценивая статью Плеханова об Ибсене, соглашается со многими ее положениями, но по некоторым вопросам спорит с ним. Луначарский совершенно согласен с Плехановым в том, что Иб-

[3]) К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. 1, М., 1957, стр. 125, 124.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

сену присущ «пустой идеализм», бессодержательный формализм его идеалов[4]). Но он спорит с Плехановым относительно того, что же было непосредственной причиной таких убеждений Ибсена. Плеханов полагает, что причиной этому является аполитичность драматурга. Ибсен ненавидел мелкобуржуазную политику, а именно только такую политику он наблюдал и мог наблюдать в Норвегии. Плеханов далее говорит, что Ибсен не дошел до большой политики европейских стран. И потому, что эта мелкобуржуазная политика, эта «спокойная, ограниченная и мелочная Hausfrau», к которой он питал отвращение, не позволила ему обратиться к «могучей и неукротимой красавице», — большой, передовой политике, — поэтому Ибсен питал отвращение к политике вообще.

Луначарский с этим не согласен. Он убедительно, на наш взгляд, доказывает, что Ибсен не был чужд политике, что он даже не прошел мимо той политики, которая вдохновляла и Плеханова. Но Ибсен все же был **мелкобуржуазным** политиком. Хотя он и ненавидел мещанство и жестоко бичевал его в своих драмах, он был политиком мелкобуржуазным. Как «Иеремия, громивший иудеев, был воистину иудей», Ибсен был «иеремией мещанства, был воистину великий мещанин, великий мужик-однодворец» (5,95).

Почему же Ибсен оставался на такой позиции? Потому, отвечает Луначарский, что мещанство и крестьянство создают иллюзию экономической самостоятельности, а отсюда и духовной независимости. «Мелкая собственность есть естественное добавление личности». Опираясь на нее, человек может быть независим от «богатых и сильных мира сего», а в идеале, опираясь на нее же, он не продается в эксплуатацию другому человеку. В идеале это порождает свободу, равенство и братство. Вот что привлекало Ибсена в мелком собственнике, который в Норвегии в силу особых условий был более индивидуален, самостоятелен, чем такой же собственник где-нибудь в Германии или Франции.

Но это, в сущности, было иллюзией, продолжает Луначарский, ибо невозможно сохранить свободу и независимость, оставаясь мещанином.

«Неразрешимая экономическая антиномия мещанства, — пишет критик, — заключается именно в том, что невозможно удержать постулат частной собственности и предотвратить ее дифференциацию, появление богатых и неимущих. Эта неразрешимая экономическая антиномия, эта смертельная болезнь мещанства (и индивидуалистического крестьянства, конечно) порождает или, вернее, выражается в антиномии нравственной» (5,99).

Эта экономическая и нравственная антимония мещанства обусловливает и многие особенности романтического мировоззрения Ибсена: иллюзорность, несбыточность его идеалов, уход в себя, **культ стремления вместо действия**. Луначарский подчеркивает, что хотя Ибсен и был пророком мещанства, он, однако, ненавидел мещанство, среди которого вырос. Он не мог не видеть, что мещанин в действительности низкопоклонен, жалок, труслив вследствие отсутствия духа независимости, разрушенного дифференциацией; либо бессовестен, нагл, жаден, если относится к сливкам общества. «То и другое одинаково далеко от идеала гордой независимости, абсолютного индивидуализма» (5,100). Для Ибсена его «идеал отвергает действительность»; здесь непримиримое противоре-

---

[4]) Эту бессодержательность идеалов Ибсена отмечали и другие критики марксистского направления: и Роланд-Гольст и А. М. Коллонтай. Последняя в одном из писем к Г. В. Плеханову, отвечая на вопрос: понравилась ли ей его книжка об Ибсене, писала: «Мне кажется, что Вы многим «объяснили» загадочного Ибсена с его силой и красотой таланта и какой-то пустотой в мышлении» (Цит. по кн.: Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения, т. V, М., 1958, стр. 804).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

чие, что так характерно для романтиков. Но Ибсен, по мнению Луначарского, понимал, что осуществить свой идеал на земле очень трудно, ибо люди плохи. Этот идеал мог осуществиться «даже не в далеком будущем, как думал это Исаия, а...в мире ином», а это в сущности означало «крах, внутренний крах индивидуалистического идеала».

«Так пессимизм, торжество стремления над достижением и мистицизм — три основные черты индивидуализма Ибсена глубоко коренятся в самой сущности мещанского духа» (5,100).

Конечно, Луначарский, на наш взгляд, несколько преувеличивает влияние мещанства на драматурга, сам же он неоднократно отмечает резкую, беспощадную критику Ибсеном мещанства и буржуазной действительности. Но он совершенно верно вскрывает природу и отмечает черты романтического мировоззрения «северного богатыря».

Наиболее полно это мировоззрение отразилось, по мнению критика, в драматических поэмах «Бранд» (1866) и «Пер Гюнт» (1867). Но Луначарский, несомненно, обнаруживает романтические тенденции и в позднейших произведениях Ибсена. Однако также несомненно, что подлинно романтическими он считает эти две драмы.

Почему Ибсен берет в качестве героя своей драмы пастора Бранда? Потому, утверждает критик, что пасторы выступали как «носители мещанского идеализма среди мещанского реализма» (5, 100). Луначарский далее ссылается на Койгена, солидаризируясь с его замечанием о том, что вера для таких людей и есть искомое начало, ибо благодаря вере человек «в состоянии подняться над непосредственно данным, натуралистически -эмпирическим миром». Как и многие его предшественники романтики, Ибсен поднимает своего героя над жестокой действительностью, он делает его натурой сильной, исполненной благородных стремлений к идеалу, который, однако, ему совершенно не ясен. Его Бранд не действует, а лишь проповедует. Но «из проповеди Бранда, — пишет Луначарский, — земное удалено, можно подумать, что Бранд хотел бы видеть людей, занятых одним песнопением, самоуглублением и духовным подвигом, как в церкви» (5,101).

Не только Бранд, но и некоторые другие герои произведений Ибсена не действуют, а остаются во власти стремлений, мечтаний. Но для Бранда это особенно характерно. Бранд в полном смысле слова романтический герой. Он боится соприкоснуться с этой грубой действительностью, она ему глубоко претит, и он уходит от нее «в высь», в красивую мечту, в гордое одиночество, лишь бы быть самим собой. Он обращается к людям с проповедью, но ведь это в сущности «горняя проповедь». Он остается над людьми. Бранд проповедует, зовет подальше от этой действительности, в горы, к ледникам и снегам, но конечная цель ему совершенно не ясна. И это вполне понятно, говорит Луначарский, это потому, что не ясным были цели и идеалы самого Ибсена.

В сущности Луначарский соглашается с Плехановым в том, что туманность идеалов Ибсена, неясность целей объясняются его неспособностью найти выход в политику. Но Луначарский имеет при этом в виду большую политику, научную, передовую политику своего времени. Не зная, как и его предшественники, романтики западноевропейских стран, законов общественного развития, он не проводит будущее, оно для него слишком неопределенно. Но Ибсен был человеком честным, человеком сильной души, разочарование его не зашло так далеко, как, например, у немецких романтиков, и он создает образы сильных личностей, такие, как Бранд. Но его Бранд, не зная, как может быть достигнут идеал, менее всего думает о цели, он больше всего заботится о том, чтобы поддержать в своей душе неугасимый огонь стрем-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

лений и этим неукротимым стремлением растить и закалять свою душу и постоянно оставаться самим собой. К этому он призывает своих слушателей. Нетрудно заметить, что все усилия Бранда ничуть, однако, не колеблят устоев ненавистного ему буржуазно-мещанского мира, они главным образом касаются душ человеческих, вращаются в области морали. Его проповеди есть проповеди отвлеченные[5]).

Позиции Бранда это, разумеется, и позиции самого Ибсена. Луначарский затем делает очень интересные и глубокие сопоставления. Он пишет, что такие позиции драматурга означали, что его моральным девизом стало по существу изречение Бернштейна «путь есть для меня все — цель ничто». Луначарский тут же приводит одно из замечаний по этому вопросу П. Когана, который в своей «Истории западноевропейских литератур» писал: «Ибсен видит красоту и смысл жизни именно в борьбе возвышенного со злом и пошлостью. Вопрос о победе того или иного начала — для него вопрос второстепенный. Он певец самих стремлений, самих усилий героической натуры. «Если бы бог, — говорит Лессинг, — держал в одной руке истину, в другой стремление к ней, я попросил бы второе». Если бы Ибсену предложили на выбор победу или неустанную борьбу ради победы, он, несомненно, выбрал бы второе. Ибсен доходил до того, что оправдывал гнет, потому что гнет возбуждает «любовь к свободе»[6]). Когда поэт узнал о взятии Рима итальянскими войсками, он писал: «Чудное стремление к свободе исчезло бесследно. Я лично должен, во всяком случае, сказать: что мне нравится в свободе — это борьба за нее, обладание ею меня мало интересует»[7]).

Соглашаясь с этим замечанием Когана, Луначарский, однако, делает при этом одну существенную оговорку. Он говорит, что, несмотря на большое внешнее сходство, между девизами Бернштейна, Лессинга и Ибсена существует глубокая разница, и уяснение этой разницы позволит, отмечает критик, проникнуть «как раз в самую суть «пустоты» ибсеновского идеализма и ее причин» (5, 102). Иначе говоря, эта разница поможет нам уяснить особенности ибсеновского романтизма.

Разницу эту Луначарский видит в следующем: бернштейновская формула означала, что автор ее революционные усилия заменяет духом реформизма, подменяет большую кампанию бесконечным рядом этапов на пути к цели. Бернштейн меньше всего эстетик и пророк, он «мещанин буден, мещанин здравого смысла», чечевичной похлебки, компромисса, тот «крохобор», который, по мнению Плеханова, оттолкнул Ибсена от политики» 5, 102—103). Ибсен же считает, что **революционное усилие как таковое** растит душу, причем в бесконечно большей степени растит ее, чем крохоборство, даже если идеал его — иллюзия. Бернштейн имеет в виду социально-исторические и экономические условия. Ибсен оперирует нравственно-эстетическими категориями.

Что касается Лессинга, продолжает Луначарский, то его искания истины также решительно отличаются от ибсеновских. Лессинг, предпочитая искание истины самой истине, понимал, что обладание «законченной истиной — есть конец жизни, мертвая догма», что «готовая истина это всегда мертвец, схвативший живого». Для Лессинга движение рису-

---

[5]) Плеханов, например, говоря о том, что эти черты Бранда присущи в определенной мере и другим героям Ибсена, писал:

«У всех у них стремление в вышину свидетельствует лишь о том, что Ибсен не знает, куда им следует стремиться. Все они доят козла» (Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения, т. V, М., 1958, стр. 461).

[6]) «Этим объясняется то, что Ибсен часто и в течение долгого времени находился в разладе с демократической норвежской общественностью.

[7]) См. П. Коган. Очерки по истории западноевропейских литератур, т. II, изд. С. Скирмунта, М., 1905, стр. 476—477.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ется как плодотворный прогресс, который он предпочитает самодовольству. При этом «каждая истина становится матерью многочисленных истин-детей, они множатся, как звезды неба, как песок морской». Лессинг никогда бы не счел завоевание свободы печальным итогом. Для Ибсена же «вопрос о победе» вообще второстепенен. Для него главным является усилие. «Ибсен, — продолжает Луначарский, — не заплачет над напрасными усилиями; он будет любоваться этими усилиями[8]). Лессинг же считал бы подобное занятие несчастьем. Для Лессинга важно идти по прямой дороге, которая ведет в бесконечность, все более светлую, для Ибсена — карабкаться на скалы, хотя бы в конце концов его похоронила лавина» (5, 103), как она похоронила Бранда. Финал этой драмы Ибсена весьма симптоматичен. Он закономерен в свете ибсеновских представлений об идеале.

Эту разницу в позициях Лессинга и Ибсена Луначарский объясняет различием общественно-исторических условий их стран, их собственным положением, их идеалами. Лессинг «выражал собой живое начало германской буржуазии в ее подъеме, в ее росте». Более того, Лессинг был шире этих рамок, он был «протагонистом третьего сословия», это окрыляло его. Ибсен же, как уже отмечалось, опирался на те социальные силы, у которых не было будущего. Всем этим Луначарский, разумеется, не умаляет ни таланта великого норвежца, ни общего значения его творчества. Он подчеркивает лишь в сущности пассивный, отвлеченный характер философии его романтических героев. В этой отвлеченности, абстрактности и видит Луначарский слабость идейной позиции художника Ибсена.

Луначарский на этом не останавливается. Он стремится до конца исследовать идейно-эстетические позиции Ибсена-романтика, создателя драм «Бранд» и «Пер Гюнт». Он затем спорит с теми критиками, которые пытались видеть в лице Ибсена-романтика представителя энергетизма, на точке зрения которого стоял Маркс. Как известно, энергетизм находит смысл жизни в росте сил человеческих. Но энергетизм Маркса, отмечает критик, глубоко социален. Он предполагает, что силы отдельных личностей должны сливаться воедино, «индивидуальные ручьи должны вливаться в вечный поток социального прогресса», растут производительные силы, растет богатство. И ясно видна великая цель. Ничего этого у мещанства нет. Оно боится материального прогресса, потому что он идет по его костям. «Класс Ибсена умер, — пишет Луначарский, — и только душа его, его идеал хочет жить». В этом основная причина. Ибсен не энергетик потому, что «он ценит рост личности, но вне великого смысла всеобщего роста жизни,... он ценит рост личности за ее внутреннюю, самодовлеющую красоту. Но это не энергетизм, это моралист» (5, 105). Причем это моралист жертвы, добавляет он, моралист категорического императива, моралист Канта.

У человека, смутно представляющего себе процесс, хотя он и хочет верить в него, нет исхода для энергии. «Она обращается внутрь, к самоистязанию». Таков и герой Ибсена Бранд. Его усилия, его подвиги не предназначены для свершения доброго дела ради общества, они для того, чтобы доказать самому себе, что «ты царь над собой, что никто и ничто не распоряжается тобою, кроме твоей воли». Этот глубокий инди-

[8]) Отмечая эту черту Бранда, Плеханов писал: «Настоящий революционер ни от кого не станет требовать ненужных жертв. Но не станет единственно потому, что у него есть критерий, позволяющий ему отличить нужные жертвы от ненужных. А у Бранда такого критерия нет. Формула «все или ничего» не может его дать; его надо искать *вне ее*». (Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения, т. II, стр. 490. Курсив Плеханова).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

видуализм, этот морально-этический, духовный автономизм нужен герою Ибсена для того, чтобы растить свое «Я», чтобы противопоставить себя жалкому и трусливому, и в то же время жадному мещанству.

Нужно, однако, заметить, что Луначарский, совершенно справедливо подчеркивая индивидуализм ибсеновского героя, исповедующего мораль «внутреннего подвига», на наш взгляд, недооценивает критическое начало драмы. Ибсен не просто создает «бунтаря духа», он создает бунтаря против всей мещанской морали, и в сущности объективно против всей буржуазной действительности, которая вызывала у художника глубокое отвращение. Правда, он по-своему бунтует, не так, как это хотелось передовым людям его времени, но многие из них, однако, понимали в свою очередь бунт Бранда по-своему, поднимали его до революционного звучания. Во всяком случае мы не должны недооценивать критический пафос драмы.

Ибсен, как говорит критик, продукт своей эпохи, своей национальной почвы, Ибсен-романтик может быть понят только с учетом этих особенностей. Не имея научного понятия о развитии человеческого общества, Ибсен не мог знать и путей его дальнейшего развития. Поэтому он и не знает, к чему звать. Исполненный ненависти к мещанскому крохоборству и к волчьей жадности буржуа-насильника, он взывает к «горсти избранных» и предписывает им «внутренний подвиг», он выступает защитником индивидуализма. Но Ибсен был умным художником. Он сам чувствовал, что идеалы его утопичны. Об этом со всею убедительностью говорит финал его драмы. «Когда Ибсен не знает, что ему дальше делать с героем, — пишет Луначарский, — на сцену сваливается лавина и погребает несчастливца» (5,108). Нельзя нравственными проповедями разрешить экономических вопросов.

Трагическое сомнение в уме и сердце Ибсена в абсолютности и правдивости идеала заставляет его усомниться в правоте неумолимого Бранда. И он ставит его усилия под сомнение. Более того, Луначарский считает, что Ибсен в конце пьесы недоволен Брандом, считает, что Бранд ошибался и не там, где следовало бы, искал выход. Луначарский, однако, убежден, что последняя сцена пьесы также приводит к кантианскому выводу: человек слаб и выполнить целиком предписаний долга не может, идеал неосуществим, но совесть удовлетворяется искренним стремлением к нему (5,109). Но это еще не весь вывод. Луначарский подчеркивает также, что Ибсен, пытаясь найти выход в индивидуализме, показал «социальное крушение идеального индивидуализма» (5,104).

В другой своей «важнейшей», как называет их Луначарский, драме, в драме «Пер Гюнт», написанной вслед за «Брандом», Ибсен к решению тех проблем, которые он поставил в предыдущей драме, подошел как бы с другой, прямо противоположной стороны. Луначарский, конечно, не зря ставит обе эти драмы рядом. Дело тут не в их хронологической близости, а в том, что обе они написаны в романтическом ключе, обе наиболее полно отражают мучительные поиски Ибсеном его романтического идеала, возможностей и путей его осуществления. И на этом как раз и заостряет свое внимание Луначарский, хотя нужно сказать, что он чаще при этом пользуется не словами «романтизм», «романтический», а словами «идеализм», «индивидуализм», но совершенно очевидно, что он относит эти драмы к произведениям романтическим. Это видно из всех его рассуждений.

Пер Гюнт, подчеркивает Луначарский, исповедует тот же девиз, что и Бранд: «Быть самим собой», но он прямая противоположность Бранду. Один из них из железа, другой — из воска... То, что у Бранда является крепостью духа, у Пера означает гибкость тела. «Быть самим

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

собой» для Бранда значит — лучше умереть, чем хоть на пядь отступить. «Быть самим собой» для Пера значит пойти на все, лишь бы жить» (5,111—112).

Луначарский не считает нужным сколько-нибудь подробно останавливаться на сатирической, разоблачительной силе этого образа, которым Ибсен заклеймил буржуазную мораль, мещанское приспособленчество. Его более всего интересует философско-эстетическая сущность этого образа, а через это уже и его социальная сущность.

Образ Пера у Ибсена это, по убеждению Луначарского, еще одно решение вопроса об индивидуализме, как особом типе мировоззрения. Но индивидуализм Пера решительно отличается от индивидуализма Бранда. У последнего индивидуализм духа. Он, как йог, для того, чтобы торжествовал его дух, терзает свое тело, приносит его в жертву духу и требует, чтобы ему последовали и другие. В этом он видел спасение от все более претившей ему действительности. Пер же поступает наоборот: он, спасая тело, губит свою душу. Пер претерпевает целый ряд превращений, подлаживается, грубит, совершает преступление, но остается живым. «Его принцип самосохранения восторжествовал».

Ибсен, по словам критика, образом Пера развенчал «индивидуализм плоти, нигилистический индивидуализм». Гюнт — «наука детям компромисса, мещанам, спасающим тело, душу же погубляющим» (5,112). Если художник выразил сомнение в целесообразности «брандизма», то «гюнтизм» для него это уже прямое отрицание гуманистического идеала. Но, развенчивая «гюнтизм», Ибсен как раз и старается утвердить этот гуманистический идеал.

Но эта драма тоже с поправкой. Ибсен не решился подписать своему герою смертный приговор, в чем Луначарский видит уступку поэта мещанской морали. Ибсен заканчивает свою драматическую поэму в чисто романтическом духе. Как известно, романтики придавали огромное значение женской любви. Она рассматривалась ими как великая облагораживающая и очищающая душу сила, не только ту душу, в которой возникла, родилась эта сила, но и ту, на которую она направлена. Женская любовь часто спасительна для романтического героя, она врачует его исстрадавшуюся, мятущуюся душу, которая в этом низменном мире не может найти себе гавани. В этом мире все непрочно, непостоянно, грубо и низменно. И только женская любовь (да и то не всегда) остается подлинно чистой и святой, и даже жестокие и грубые люди, преступники под влиянием такой любви преображаются, становятся благородными людьми.

Женщина своей чистой, благородной любовью спасает и напакостившего героя Ибсена. Казалось бы, говорит Луначарский, Ибсен, создав Пер Гюнта человеком без ушка (у Ибсена люди уподоблены пуговицам: те, что имеют ушко, пришиваются к миру, этой «одежде божества», а те, что вышли без ушка, должны быть брошены природой в тигель для переплавки), крикнет: «В тигель, в тигель, жалкие людишки самосохранения, пусть природа наделает из вас червей и крапивы». Ничего подобного, Ибсен — поэт милостивый. Его Пер идет туда, где живет его Сольвейг, и которую он давно бросил. «Но она не забыла его. Она дома сидит, лен прядет и поет, поет. Поет песню безмерной любви на прелестный мотив Грига, от которого сердце поворачивается в груди». И мещанин спасен. Женщина — вот заступница напакостившего буржуа. Она скажет, что он, конечно, «перепачкан кровью и навозом», жульничал и унижался, но она простила ему и просит бога отпустить ему грехи его. «И скажет Христос по Достоевскому, — с иронией заканчивает Луначарский: — «Пер! свинья ты...но все-таки войди в царствие небесное» (5,113).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Говоря об анализе этих двух драм Луначарским, о его характеристике ибсеновского романтизма, необходимо также отметить и еще некоторые их особенности, на которые критик не указывает. Мы имеем в виду некоторые особенности формы драм Ибсена. Совершенно не случайно, конечно, что обе драмы, и «Бранд» и «Пер Гюнт» написаны стихотворной речью. И они скорее всего могут быть названы не просто драмами, а драматическими поэмами. Это особенно распространенный у романтиков жанр. После этих драм, с победой в его творчестве реалистических тенденций, Ибсен переходит к прозе. Стихотворная речь этих драм, как и их жанровая специфика в целом, диктовалась их общим замыслом, их идейно-эстетической установкой. Свой возвышенный романтический идеал, свою поэтическую мечту об ином мире, мечту о самоотверженном внутреннем подвиге героя, равно как и возвышенную, чистую и благородную любовь Сольвейг, лучше всего было выразить и изобразить поэтической речью. Романтический идеализм требует, чтобы он был облечен не в обычные формы речи, а именно в возвышенные, иначе не удастся передать весь пафос, всю эмоциональную взволнованность, весь жар души, с какими автор старается, говоря языком Луначарского, «заразить» читателя своими идеалами. Между прочим, также собственно обстоит дело и когда речь идет о так называемых прозаических произведениях романтиков. Это не обычная проза, не проза классицистов или реалистов, это — романтическая проза со своим ярко эмоциональным слогом, со всеми атрибутами романтического стиля.

Нельзя не указать также и еще на одну чисто романтическую особенность названных драм Ибсена, на роль случайности в них. Романтики, как говорят, не случайно подчеркивали роль случая в жизни человека. Это мы находим и у Гофмана («Серапионовы братья») и у Шиллера («Разбойники») и других романтиков. Это прежде всего объясняется их незнанием законов общественного развития, их незнанием скрытых пружин этого развития, а отсюда — вера в судьбу, в силу случая. Недаром один из романтиков, композитор Ф. Шуберт писал: «Человек подобен мячу, которым играют случай и страсть»[9]). Разумеется, мы не ставим знака равенства, как не ставит его и Луначарский, между Гофманом, Тиком и другими романтиками, с одной стороны, и Ибсеном — с другой, даже в их понимании истории общества. Ибсен значительно отдаляется от них, он стоит у порога научного познания исторического процесса. Но отсутствие такого познания у него как раз и обусловливает необычный финал его драмы «Бранд». Не зная, что должен делать его герой дальше, Ибсен прибегает к помощи случая: Бранд гибнет, погребенный сорвавшейся снежной лавиной. Это, конечно, повторение, хотя и на высшем этапе, того, что мы наблюдаем в греческой трагедии, что у них называлось «deus ex machina» — развязка вследствие вмешательства непредвиденных, случайных обстоятельств. Ибсен, конечно, уже не может прибегнуть к помощи бога, он прибегает к силам природы.

В своей работе Луначарский также отмечал, что романтические тенденции, черты романтического искусства были в той или иной мере присущи и произведениям Ибсена последующих лет. С течением времени Ибсен все более утверждался на позициях реалистического искусства, и по мере этого он преодолевал свои романтические иллюзии. Он не раз

---

[9]) «F. Schubert in seinen Briefen und Aufzeichnungen», Hrsg. von H. Werle, Leipzig, S. Hirzel, 1955, s. 47.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

еще обращался к мучившим его романтическим идеям и, в какой-то мере повторяя их, искал новые ответы на них[10]).

Если уже в самой драме «Бранд» он, хотя и очень осторожно, выражает свое сомнение в правоте философии главного героя, то впоследствии он приходит в сущности к отрицанию «брандизма», не говоря уже о том, что «гюнтизму» он подписал свой суровый приговор в самой драме. Отрицание же брандовского идеализма особенно чувствуется в драме «Росмерсхольм» (1886). Луначарский приводит небольшой отрывочек из этой драмы, в которой, по его мнению, дано «полное бесконечно печального смеха самоосуждение Ибсена». Это отрывок из разговора между Бренделем и Росмером, главными героями драмы. Вот часть этого отрывка:

Росмер. С вами что-то случилось, господин Брендель? Что такое?

Брендель. Так от тебя не ускользает метаморфоза? Да, вероятно, заметно. Когда я в последний раз вступил в эту залу... я предстал перед тобой богачом, горделиво хлопающим себя по карману.

Росмер. Как? Я не совсем понимаю.

Брендель. А теперь, в эту ночь, ты увидишь меня низверженным королем на пепелище его сгоревшего дворца.

Росмер. Если я могу чем помочь вам...

Брендель. Ты сохранил свое детское сердце, Иоганнес. Не одолжишь ли ты мне взаймы...

Росмер. Да, да, с удовольствием.

Брендель. Не найдется ли у тебя лишнего идеала — или парочки?

Росмер. Что такое вы говорите?

Брендель. Мне бы парочку подержанных идеалов. Ты сделал бы доброе дело. Я теперь по этой части гол, как сокол, милый мой мальчик. Хоть шаром покати.

И в заключение этого разговора Брендель произносит фразу, имеющую глубокий смысл:

«Брендель. Двадцать пять лет просидел я, как скряга на запертом сундуке. И вот вчера, когда я открыл его, чтобы извлечь сокровища, там не оказалось ничего. Зубы времени источили все в прах. Ничего, nichts[11]). В другой раз Брендель заявляет, что он хочет «сильной рукой вцепиться в жизнь».

Разумеется, Луначарский совершенно прав, когда отмечает неслучайность совпадения имен героев. Из идеалиста Бранда автор становится скептиком Бренделем, что значит маленьким Брандом, Брандиком. От «брандизма» он приходит к «бренделизму». Это уже само о себе говорит. Ибсен пропел здесь отходную «идеализированному индивидуализму». «Ибсену, — пишет Луначарский, — все больше казалось ложным и даже преступным разрушение своего личного счастья ради идеала ... который все более начинал ему казаться сомнительным, далеким и холодным. Себя он считал именно таким преступником. Не лучше ли было жить, чем писать? Наслаждаться, чем проповедовать?» (5,125). Но он был писателем и поэтому не мог не писать.

Луначарский далее говорит, что редко кто лучше Ибсена выразил драму великой духовной силы, хотя, однако, он и не разгадал своего времени. Ибсен намного был выше своей среды, но он не знал путей в будущее, он, «великий потомок норвежских рыбаков и пахарей, не мог стать...проповедником коллективизма» (5,131).

В заключение Луначарский говорит о том, чем ценен Ибсен вообще и за что оценит его пролетариат. «...Помимо того, что Ибсен великий драматург, психолог и бытописатель — сама моральная драма его имеет огромное значение для нашей эпохи смены старого человека новым,

---

[10]) В сущности на это же указывает и Плеханов, когда он пишет, что некоторые герои Ибсена представляют собой «разновидность одного и того же вида» (См. Г. В. Плеханов. Избр. философск. произв., т. V, стр. 461).

[11]) См. Генрик Ибсен. Собр. соч. в четырех томах, изд. «Искусство», М., 1956—1958, т. 3, стр. 819—820.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

борьбы света и тени. Трагедия великой души Ибсена отразила собою трагедию смерти индивидуализма. Могильный курган, высоко насыпанный над прахом северного богатыря, почтен будет и пролетариатом» (5,132).

Особенности норвежского романтизма, наиболее рельефно выразившиеся в драмах Ибсена «Бранд» и «Пер Гюнт», Луначарский, как мы видели, связывает с особенностями социально-исторических условий Норвегии, о которых так полно и убедительно сказал Энгельс.

Романтизм Ибсена, идеалы драматурга выросли на почве норвежской крестьянско-мещанской действительности. Эта действительность эстетически откристаллизовалась в мировоззрении и в художественном творчестве Ибсена.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

Д. Л. СОРКИНА

«ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ» ДОСТОЕВСКОГО.

(Статья первая)

1

XIX век в большинстве стран Европы, в том числе и в России, стал временем господства реализма в искусстве.

Учтя опыт развития мировой и русской литературы, достижения эстетики и критики, Белинский в 40-е годы и вслед за ним Чернышевский и Добролюбов в последующие десятилетия обосновали принципы реалистического искусства, самым высоким требованием к которому было требование правды воспроизведения действительности.

Правдивое воспроизведение действительности стало девизом большинства русских писателей XIX столетия.

«Герой моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его, который всегда был, есть и будет прекрасен,— правда»[1],— это заявление счел нужным сделать еще в начале своего литературного поприща Лев Толстой.

«...Точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни, — писал в пору своей полной творческой зрелости И. С. Тургенев, — есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями»[2].

«В нашем ремесле первое дело действительность»[3],— утверждал в полном согласии со своими собратьями по перу и Достоевский. Никакие недостатки художественного произведения не вызывали столь сурового порицания критики, как нарушение «правды жизни» не только в главном, но и в мелочах, и, пожалуй, ни на какие другие замечания сами писатели не реагировали столь болезненно, как на эти, касавшиеся самого главного в творчестве, ни по какому другому поводу не вступали так часто в полемику со своими рецензентами и критиками, чтобы отстоять и доказать свою правоту. Стоит вспомнить пометы Пушкина-критика на полях стихотворений Батюшкова, его замечания о «Думах» Рылеева и указания на «погрешности противу местности» в байроновском описании путешествия Дон-Жуана по России, то, как настойчиво Пушкин-поэт отводил сомнения критиков в подлинности ситуации «Братьев-разбойников» и в возможности любви юной Марии к старому гетману, доказывая, что это достоверные, подлинные факты. Письма и замет-

---

[1]) Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в четырнадцати томах, т. II, ГИХЛ, М., 1951, стр. 167.

[2]). И. С. Тургенев. Собрание сочинений, т. X, ГИХЛ, М., 1956, стр. 349.

[3]) Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, М.—Л., 1930, стр. 44. В дальнейшем: Письма.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ки русских писателей XIX века, воспоминания о них содержат богатейший материал, свидетельствующий о скрупулезной точности, с какой они воспроизводили жизнь. Тургенев, например, задумав «Степного короля Лира», повесть, в которой старик-помещик намерен был при жизни передать свое родовое имение дочерям, просил одного из своих корреспондентов сообщить ему « **в подробности**, как это делается или делалось» и даже прислать образчики деловых бумаг[4]). Достоевский, работая над «Братьями Карамазовыми» и уже отослав рукопись книги «Мальчики», вдруг забеспокоился, что у него мальчики одеты в партикулярное платье. «Я справлялся, — писал он своему издателю Н. А. Любимову, — у знающих дело, и мне сказали, что 13 лет тому назад (время действия в моем романе) гимназисты имели все-таки какую-то форму, хотя и не теперешнюю»[5]).

И не было, не могло быть, казалось, в эту пору ничего более противопоказанного искусству, чем фантастика, но именно во время расцвета и торжества реализма виднейшие писатели этого направления создали немало произведений или целиком фантастических или содержащих весьма значительные элементы фантастики.

Пушкин написал «Пиковую даму», о которой Достоевский сказал, что это «верх искусства фантастического»[6]), и «Медного всадника», в котором, по словам современного исследователя, «неясно, стоит ли памятник на месте или действительно скачет по улицам города»[7]). Фантастичны не только юношеские романтические «Вечера на хуторе близ Диканьки», но и на иной, правда, лад «Петербургские повести» Гоголя. Тургенев после близких к физиологическим очеркам «Записок охотника» и целого цикла исторических романов о современности написал в 1863 году повесть «Призраки» с подзаголовком фантазия, а в последующие годы создал целую группу «таинственных» повестей. Перу прославленного автора «пьес жизни» А. Н. Островского принадлежит весенняя **сказка** «Снегурочка». Утопическую картину будущего общества нарисовал в романе «Что делать?» Чернышевский. Целой галереей героев, обладающих самыми невероятными, самыми неправдоподобными, самыми фантастическими свойствами, совершающих самые нелепые и невозможные действия, поразил читателей Салтыков-Щедрин. На последнем этапе своего творчества в своих народных рассказах вторгся в область чудесного и Л. Толстой, ссылаясь на то, что «правда это не только то, что есть, но и что может быть по воле бога». Меру реальности превысили в ряде своих произведений такие писатели конца XIX века, как Лесков, Гаршин, Короленко.

Характер фантастики, ее формы, причины обращения к ней, разумеется, различны у разных писателей, равно как и место, которое фантастика занимает в их произведениях. Как правило, фантастика или ее элементы в творчестве писателей не вызывали одобрения или поощрения критики.

Но никому из русских писателей второй половины XIX века обвинения в фантастичности не адресовались так часто, как Достоевскому. Белинский с явным неодобрением писал о «фантастическом колорите» «Двойника», одного из ранних произведений писателя. «Фантастическое, — утверждал критик, — в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находиться в заведовании

[4]) И. С. Тургенев. Собрание сочинений, т. 12, ГИХЛ, 1956, М., стр. 409. Подчеркнуто писателем.
[5]) Письма, т. IV, М.—Л., 1959, стр. 135.
[6]) Там же, стр. 178.
[7]) Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. ГИХЛ, М.—Л., 1953, стр. 275.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

врачей, а не поэтов»[8]). Обратившись затем к другому произведению автора, повести «Господин Прохарчин» и отметив ее вычурность, манерность, непонятность, «как будто бы это было какое-нибудь истинное, но странное и запутанное происшествие, а не поэтическое создание», Белинский тут же изложил свой критерий поэтичности, которому не отвечали ни «Двойник», ни «Хозяйка» («Странная вещь! Непонятная вещь! — писал о ней критик»[9]), ни «Господин Прохарчин»: «В искусстве не должно быть ничего темного и непонятного; его произведения тем и выше так называемых «истинных происшествий», что поэт освещает пламенником своей фантазии все сердечные изгибы своих героев, все тайные причины их действий, снимает с рассказываемого им события все случайное, представляя нашим глазам одно необходимое, как неизбежный результат достаточной причины»[10]). «Фантастический колорит» ранних произведений Достоевского Белинский, таким образом, видел в выборе странных и запутанных происшествий и в том, что эти «истинные происшествия» и в произведении писателя продолжали оставаться странными, неожиданными, случайными, необъясненными.

П. В. Анненков отнес повести «Двойник» и «Хозяйка» к особому роду «фантастически-сентиментальных» повествований и Достоевского назвал «изобретателем этого рода»[11]). По мнению Е. Тур, «Белые ночи» «смахивают на сказку и никак не напоминают собой что-нибудь похожее на действительность»[12]). Это были отзывы о произведениях, написанных Достоевским в 40-е годы.

Десятилетие каторги и ссылки внесло серьезные изменения во взгляды писателя, в его отношение к различным жизненным явлениям, в суждения об искусстве. Много нового появилось и в его творчестве. Как автор больших многоплановых романов Достоевский занял почетное место среди ведущих русских и европейских писателей своего времени. Но и в 60 — 70-е годы критики продолжают писать о фантастическом характере произведений Достоевского. Из статьи в статью из года в год настойчиво повторяется мысль о том, что мир, рисуемый Достоевским, фантастичен, что фантастичны его герои, фантастичны события, стремительно и неожиданно развертывающиеся в его романах, фантастичен колорит его произведений. Отмечался этот факт редко с недоумением, чаще с осуждением. Встречавшиеся в статьях сравнения Достоевского с другими писателями, его современниками (Толстым, Тургеневым, Гончаровым) делались обычно не в пользу автора «Преступления и наказания». Критики различных направлений, анализируя и оценивая романы Достоевского, подходили к ним, руководствуясь основными принципами эстетики реализма. Они задавались вопросом о том, верны ли жизни, из жизни ли взяты герои и события, которые рисовал Достоевский, типичны ли они, общее ли, закономерное в действительности или случайное и исключительное зафиксировано в его романах, выдержаны ли в них такие законы реалистического искусства, как социально-историческая и психологическая мотивированность характеров и поступков действующих лиц, соблюдена ли объективность повествования. И с весьма нечастым в истории критики единодушием рецензенты, писавшие о романах Достоевского, ответили на все эти вопросы отрицательно. Согласно их мнению, не соответствовала русской действительности, не была верна ей та об-

[8]) В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах, т. III, ГИХЛ, М. 1948, стр. 674.
[9]) Там же, стр. 838.
[10]) Там же, стр. 675.
[11]) «Современник», 1849, т. 13, отд. III, стр. 1.
[12]) «Русская речь и Московский Вестник», 1861, № 89, стр. 573.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

щая картина жизни, которую рисовал писатель в своих романах. Наиболее, пожалуй, резко эту мысль сформулировал А. М. Скабичевский. В опубликованной в 1876 году статье «О Достоевском вообще и о романе «Подросток» критик доказывал, что в романах писателя встречаются целые сцены и главы, которые «поражают вас своею фантастической необычностью и таким странным колоритом, точно как будто действие романа совершается совсем не в той среде, в которой вы живете, а на какой-то иной планете в иных фантасмагорических условиях»[13]). Ту же мысль проводил рецензент «Одесского вестника». По его мнению, и в «Бесах» и в «Подростке» автор изобразил не действительность, а «что-то такое, что кажется ходящим вверх ногами»[14]). И даже очень расположенный к Достоевскому поэт А. Н. Майков в письме, адресованном находящемуся за границей писателю, не мог покривить душой и писал о романе «Идиот», что во всем действии его «более возможности» и правдоподобия, чем истины... все как бы живут в фантастическом мире, на всех хоть и сильный но фантастический какой-то исключительный блеск. Читается запоем, и в то же время не верится»[15]). О персонажах романов Достоевского критики говорили как о людях или до того странных и необычных, что и не встретишь в жизни, или столь же редко попадающихся и таких же нравственных уродах, как физически увечные — одноглазые, хромые и картавые[16]). Характеризуя этих героев, критики обычно называли их людьми больными, ненормальными, маньяками, сумасшедшими, повихнувшимися, людьми «с полунормальной умственной организацией, думающих по законам какой-то своей недоступной обыкновенному человеку логики, говорящих каким-то сочиненным языком, каким кроме них не говорил ни один смертный»[17]). Типичность героев Достоевского отрицалась самым категорическим образом, и на этом основании ставилась под сомнение художественная полноценность его романов. Так, критик «Современника» в статье о «Преступлении и наказании» утверждал, что «изображение явлений одиночных, исключительных, никому не известных, тем более измышления для поэтического изображения явлений вовсе не существующих, таких, например, как представляет собой студент Раскольников... не совместно с понятием истинного искусства»[18]). Мало того, предполагая, что сам писатель претендовал на обобщающее типическое значение своих героев, критики обвиняли его в клевете то на целую корпорацию студентов, которой автор «Преступления и наказания» якобы «приписал повальное покушение на убийство с грабежом»[19]), то на революционеров, то на все русское общество, которое, по утверждению критика газеты «Голос», создатель романа «Бесы» «заподозрил в серьезной язве и заразе»[20]).

Кроме перевернутости всей картины жизни и аномальности героев в романах Достоевского, критики отметили, что и рассказ его имеет характер «некоторой фантасмагории и отличается неестественностью и сказочностью», что «драма романа», ее завязка, развязка отличаются крайней искусственностью, неестественностью, безалаберностью», что «события, живописуемые романистом, не вытекают с внутренней логической необходимостью (как этого требует эстетика) одно из другого, а сменя-

---

[13]) «Биржевые ведомости». 1876, № 8.
[14]) «Одесский Вестник», 1876, № 36.
[15]) Письма, т. II, стр. 419 (примечания).
[16]) «Русский инвалид», 1867, № 63.
[17]) «Русский мир», 1873, № 5.
[18]) «Современник», 1866, № 3, стр. 40.
[19]) Там же, № 2, стр. 277.
[20]) «Голос», 1873, № 18.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ются и проходят перед читателем в каком-то хаотическом беспорядке, их естественный ход постоянно нарушается невероятными случайностями, неожиданными и неоправданными «выходками» героев»[21]).

В современной Достоевскому критике были сделаны и попытки объяснить истоки фантастичности в его произведениях. В качестве причины ее чаще всего называется гипертрофированная субъективность, определившая, по мнению критиков, и содержание произведений и повествовательную манеру писателя. С точки зрения Н. Ахшарумова, например, Достоевский внес очень много субъективного в образ Раскольникова, в психику своего героя, не отделил «достаточно ясной чертой себя от своего создания», и в этом была, по мнению критика, ошибка автора. «То, что чувствовал бы такой поэт, как г. Достоевский, если бы он каким-нибудь колдовством мог очутиться действительно в положении Раскольникова, того не мог даже и приблизительно чувствовать настоящий Раскольников, а если бы мог, то он никогда не сделал бы такой мерзости»[22]). В. П. Буренин в своем отзыве о романе «Идиот» утверждал, что многие характеры в романе «суть чистейшие плоды субъективной фантазии романиста»[23]), о действующих лицах романа «Бесы» этот же критик сказал, что они созданы «не из живого материала, данного наблюдением и изучением, а из фантастических субъективных призраков собственного воображения»[24]).

«По сравнению с Тургеневым, как представителем реализма, в творчестве Достоевского оказывается налицо только единственная несомненная реальность: его собственное воображение... — писал литературный обозреватель «Новостей» В. В. Чуйко[25]). При этом критики характеризуют Достоевского как человека «болезненно-настроенного воображения», могучего, но странного, с болезненно «аномальной» нервической **фантастичностью**, употребляя применительно к писателю те же определения, какими характеризовали и героев его романов.

Не менее важной причиной искажения действительности в романах Достоевского, по мнению ряда критиков преимущественно прогрессивного направления, было ложное понимание им «духа времени», враждебное отношение к революционно-демократической идеологии и ее сторонникам, т. е. ограниченность мировоззрения писателя. Так, Н. Щедрин объяснил неудачные сцены в романе «Идиот», в которых вместо людей действовали «какие-то загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева», презрением Достоевского к «смуте», нежеланием его «отделить сущность вещей от тех внешних и не всегда приятных для глаз потуг, которыми всегда сопровождается нарождение нового явления»[26]).

Таким образом, можно говорить о том, что современная Достоевскому критика отчетливо уловила своеобразие его художественного мира, отличие его художественной манеры от традиционного реализма, однако не смогла ни объяснить, ни оценить новаторской сущности его творчества. Возможно, не без влияния Белинского, который первым сказал о «фантастическом колорите» ранних призведений Достоевского, критика 60—70-х годов прошлого века использовала именно этот термин для характеристики творчества писателя, подчеркивая тем самым необычность

---

[21]) «Дело», 1884, № 2, стр. 14.
[22]) «Всемирный труд», 1867, № 3, стр. 155—156.
[23]) «С-Петербургские ведомости», 1868, № 92.
[24]) Там же, 1871, № 250.
[25]) «Новости», 1879, № 125.
[26]) Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. VIII, М., 1937, стр. 438.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

и непривычность картины мира в его романах в сравнении с той, какую давали другие романисты — Тургенев, Гончаров, Толстой — и отличие героев Достоевского от действующих лиц произведений названных писателей, и «драмы его романов» от того, как разворачивались события в «Рудине», «Обломове», «Войне и мире». Критики, чьи статьи мог при жизни своей прочесть Достоевский (а в настоящей статье намеренно используются лишь такие статьи), отрицали объективность в изображении жизни в произведениях писателя, они усмотрели в них лишь плод и порождение авторской субъективной и даже болезненной фантазии, вывели его творчество за рамки реализма, не оценили величия творческого гения Достоевского.

В истории русской литературы подобные прецеденты уже были. В начале XIX века критика в штыки приняла Жуковского, открывшего «Америку романтизма в поэзии», не поняты были критикой 30-х годов реалистические произведения Пушкина, сам он назвал «Бориса Годунова» **«истинно** романтическим» произведением, подчеркивая новизну своей драмы и ее отличие от привычных романтических образцов. На рубеже XX века не удовлетворил современную критику А. П. Чехов.

Во всех этих случаях конфликты писателей и критиков происходили оттого, что писатели открывали в жизни и искусстве что-то принципиально новое, оригинальное, а критики судили их на основании привычных представлений о жизни и искусстве. Подлинная дань «новому слову» воздавалась, как правило, лишь потомками, а писателям-Колумбам, как почти всем первооткрывателям, при жизни доставался лишь «миллион терзаний». Было у них и право обороняться, объяснять сделанное и доказывать свою правоту. Многие этим правом широко пользовались: Пушкин, Гоголь, Щедрин, Короленко, не пренебрег им и Ф. М. Достоевский. Подсказанная критиками проблема фантастического становится для автора «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» одной из важнейших и животрепещущих.

В литературно-критических статьях и письмах, в романах и «Дневнике писателя» Достоевский касается разных сторон этого вопроса, стремясь и для себя уяснить сущность фантастического, его истоки и место, с одной стороны, в современной действительности, в сознании человека, с другой — в искусстве: в «Пиковой даме» Пушкина и «Дон-Кихоте» Сервантеса, в романах А. Дюма и рассказах Э. По, в полотнах Айвазовского и собственных произведениях. Не забывает, разумеется, писатель и своих критиков, он постоянно с ними полемизирует.

Отдельные суждения Достоевского о фантастическом приведены и прокомментированы во многих старых и новых работах о писателе, однако ни в одной из статей они не сведены воедино, не приведены в систему, не осмыслены в контексте. Сделать это нужно и для того, чтобы иметь возможность судить о произведениях писателя «на основе тех художественных законов, которые действуют в его творчестве». (Белинский) и для определения его места в истории развития мирового реалистического искусства.

2

Ф. М. Достоевский не отрицал своей наклонности к фантастическому. В «Петербургских сновидениях в стихах и прозе», опубликованных им вскоре после возвращения в Петербург в первом номере журнала «Время» за 1861 год, он писал: «Я страшный охотник до тайн. Я фантазер, я мистик», — и тут же рассказал во всей подробности о фантастическом видении Петербурга, который в морозные январские сумерки, как показалось ему, совсем еще тогда молодому человеку, поднялся в

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

воздух «со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами и их приютами нищих или раззолоченными палатами» и там наверху замелькали «странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон-Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время какие-то **фантастические** титулярные советники». Вспомнив это происшествие и то, что его еще в 40-х годах «называли и дразнили фантазером», Достоевский прибавил: «Теперь, разумеется, седина, житейская опытность и т. д. и т. п., а между тем я все-таки остался фантазером»[27]).

Не стал Достоевский отрицать и фантастического характера своего искусства, но писатель не может, не желает согласиться с тем, что его произведения не реалистичны, т. е. с тем, что они неверны действительности. Сам он в одной из своих программных статей «Г. — бов и вопрос об искусстве», опубликованной в журнале «Время» в 1862 году, доказывал, что подлинное искусство «не только всегда верно действительности, но и не может быть неверно современной действительности. Иначе оно не настоящее искусство»[28]). Воспитанный на реалистической эстетике своего времени, Достоевский считает необходимейшей чертой подлинного искусства изображение не частных, исключительных случаев или характеров, а общих и типических. В письме к А. Н. Островскому он, дав в целом высокую оценку «Женитьбы Бальзаминова», упрекнул драматурга в том, что один из героев комедии — капитан «вышел как-то частнолиций. Только верен действительности и не более»[29]). «Задача искусства — не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая со всего многоразличия жизненных явлений»[30]). «...Вся глубина, все содержание художественного произведения заключается, стало быть,, только в типах и характерах»[31]). В этих словах сформулировано одно из краеугольных положений эстетики Достоевского, нисколько не противоречащее той эстетической программе, которой руководствовались рецензенты, оценивавшие его произведения и не находившие в них как раз «общей идеи», верно снятой со всего многообразия жизненных явлений». Соглашаясь со своими критиками и одновременно полемизируя с ними, Достоевский определил свой художественный метод как фантастический реализм. Более того, Достоевский настаивает на том, что его «фантастический реализм» — это и есть «исконный настоящий реализм», «реализм в высшем смысле». Гордясь не талантом своим и не мастерством, а возможностями, заключенными в «фантастическом реализме», Достоевский не упускает случая отметить его превосходство над «просто реализмом», «мелко плавающим», «ихним» реализмом. Только «фантастический реализм», не устает он повторять, дает возможность охватить и объяснить все многообразие порой очень мудреных случаев, встречающихся ежеминутно на каждом шагу, в то время как «ихним реализмом — сотой доли реальных действительно случившихся фактов не объяснить»[32]), только в возможностях «фантастического реализма», страстно доказывает писатель, предсказание фактов («мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось»[33]), и только под силу «реализму в высшем смысле» проникновение в «неисследимые глубины духа и характера человеческого», постижение и воспроизведение идеального.

[27]) Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, т. XI, ГИЗ, М. — Л., 1926, стр. 156—160. В дальнейшем: ПС.
[28]) Там же, стр. 93.
[29]) Письма, т. I, стр. 306.
[30]) ПС, т. XI, стр. 83.
[31]) Там же, стр. 250.
[32]) Письма, т. II, стр. 170.
[33]) Там же, стр. 151.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

«Ну, не ничтожен ли Любим Торцев в сущности, — иронизирует Достоевский над воспетым А. Григорьевым положительным героем одной из славянофильских пьес А. Н. Островского, — а ведь это все, что только идеального позволил себе их реализм. Глубок реализм, нечего сказать»[34]). Сам он уже успел создать образ князя Мышкина, воплотивший его мечту о людях, какими они быть должны, его представление о человеке «грядущего града».

Однако весь этот ряд доводов, которые привел Достоевский в защиту «фантастического реализма», определял такие его черты и свойства, которые «просто реализму», по его утверждению (далеко не во всем справедливому), присущи не были, т. е. подчеркивал **«фантастическое»**, а не реалистическое начало этого типа искусства. Для Достоевского же важно было отстоять высокое право называться реалистом и, следовательно, нужно было доказать, что он в своих романах правдиво воспроизвел жизнь России своего времени, что герои его не «частнолицы», а типичны, что психология их и поведение, и взаимоотношения обусловлены действительностью, а не его писательской волей или даже, как считали критики, произволом, т. е. ему нужно было сказать не только о том, чего не заметили его современники, но и отвести их тяжелые и, с его точки зрения, несправедливые обвинения. Задача эта была непростая, и нельзя сказать, что Достоевский с ней легко справился, может быть, даже нельзя сказать, что он до конца с ней справился. Во всяком случае, не все его возражения критикам звучат одинаково убедительно, не все доводы в свою защиту максимально доказательны, не всегда сведены концы с концами. Несомненный интерес представляет ход мысли, логика рассуждений писателя.

Изначальная и самая непосредственная реакция Достоевского на упреки критиков в несоответствии правде жизни того, о чем он писал в своих книгах, состояла в ссылке на жизненные аналогии, подтверждающие им изображенное, или на подлинные факты, использованные в романах. «Несколько случаев, бывших в самое последнее время, убедили, что сюжет мой вовсе не эксцентричен. Именно, что убийца развитой и даже хороших наклонностей молодой человек»[35]), — писал Достоевский по поводу «Преступления и наказания». А вот о романе «Идиот»: «Многие вещицы в конце первой части взяты с натуры, а некоторые характеры — — просто портреты, например, генерал Иволгин, Коля»[36]). Не преминул Достоевский привести доказательства «натуральности» ряда моментов в «Братьях Карамазовых». «Все, что говорится моим героем Иваном Карамазовым в посланном Вам тексте, — писал автор издателю, — основано на действительности. Все анекдоты о детях случились, были напечатаны и в газетах, и я могу указать где,— ничего не выдумано мною. Генерал, затравивший собаками ребенка, и весь факт — действительное происшествие, было опубликовано нынешней зимой, кажется, в «Архиве» и перепечатано во многих газетах»[37]). В ряде современных исследований, например, в таких, как статья В. С. Дороватовской-Любимовой «Идиот» Достоевского и уголовная хроника его времени»[38]), книга А. С. Долинина «Последние романы Достоевского», фактическая основа многих образов и ситуации в произведениях писателя обследована и раскрыта полнее и обстоятельнее, чем в его автокомментариях и, тем не менее, всего

---

[34]) Там же, стр. 150.
[35]) Письма, т. I, стр. 419.
[36]) Письма, т. II, стр. 202—203.
[37]) Письма, т. IV, стр. 53.
[38]) «Печать и революция», 1928, № 3.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

этого материала явно недостаточно для доказательства того, что Достоевский — писатель-реалист. Да и едва ли, в конце концов, так уж важно было для писателя доверие к генералу Иволгину и Коле и даже ко всем фактам, которые приводил Иван — нужно было и по-настоящему важно, чтобы читатель не усомнился в «совершенной верности» характеров Настасьи Филипповны и Мышкина, Ивана и Алеши, Ставрогина и Аркадия Долгорукова. В этих случаях прототипы выручить не могли, если бы даже герои были с них верно списаны, так как художественная правда, как справедливо сам же Достоевский писал, не сводится к «правильной точной передаче действительности», точная передача действительности — это, по словам писателя, лишь «механическая сторона» искусства, только его «азбука и орфография»[39]). И хотя владение «азбукой и орфографией» обязательно и небесполезно, предмета гордости оно составить не может, поэтому и ссылки Достоевского на верность «букве жизни» отдельных моментов в его произведениях звучат несколько наивно для художника такого, как он, масштаба.

Значительно более существенен, глубок и принципиален иной ряд аргументов, которые Достоевский выставил в защиту и обоснование высокой правды своего искусства. Не отрицая своего отличия от Толстого, Тургенева, Гончарова, Достоевский доказывал, что своеобразие и необычность его романов объясняются тем, что он обратился к изображению таких сторон действительности, таких ее уголков, мимо которых прошли другие беллетристы, описывавшие преимущественно «жизнь средне-высшего дворянского круга», во-первых, и во-вторых, что он стремился запечатлеть в своих романах особенности современной, «текущей действительности», в то время как его увенчанные лаврами современники изображали день вчерашний, уже пройденный этап в развитии русского общества и русского человека, рисовали художественно законченные исторические картины.

Преклоняясь перед талантом создателя «Войны и мира», Достоевский назвал его «историографом» своей эпохи и утверждал, что и «Детство и отрочество» и «Война и мир» **«не более лишь, как исторические картины давно прошедшего»**[40]). Достоевский, таким образом, указывал на объективные источники своего искусства, оставив на долю субъективности выбор «модели» для изображения и свое истолкование объекта, свое понимание действительности. «Действительность выше всего, — записал Достоевский в ходе работы над романом «Идиот», — и прибавил, правда, может быть, у нас иной взгляд на действительность»[41]). Иной, чем у других писателей и критиков, взгляд на действительность, а не иное понимание искусства, его законов и принципов, — на этом Достоевский особенно настаивал. И в первую очередь — иной взгляд на фантастическое в жизни, на обыкновенное и исключительное, частное и общее. В 1869 году в письме к Н. Н. Страхову Достоевский изложил свое понимание действительности в искусстве и отметил те пункты, в которых он разошелся со своими современниками. «...То, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительности», — таков первый тезис изложенной Достоевским программы. И дальше, уточняя свою мысль, Достоевский писал о мудреных, но тем не менее действительных фактах, отчет о которых попадается в каждом номере газет и которые «для писа-

[39]) ПС, т. XIII, стр. 532—533.
[40]) Там же, т. XII, стр. 180. Курсив Достоевского.
[41]) Из архива Ф. М. Достоевского. Идиот. Неизданные материалы, ГИХЛ, М.-Л., 1931, стр. 153.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

телей наших фантастичны», поэтому они и не занимаются ими, а для него «иногда составляют самую сущность действительного»[42]).

В условиях пореформенного бытия — эту мысль Достоевский проводил постоянно — сменилось и положение и значимость отдельных фактов, то, что раньше было исключительным, стало распространенным, обыденным; прежде алогичное и странное превратилось в закономерное и естественное, «обыкновенные истории» 40-х годов в 60—70-е перешли в разряд «необыкновенных», и, наоборот, то, что в прошлые десятилетия было фантастическим, стало нормой жизни. Полемизируя со своими критиками и уже не только обороняясь, но и наступая на них, Достоевский доказывал, что Толстой и Гончаров «изображали жизнь исключений», хотя **«думали,** что изображают жизнь большинства». Не тип искусства крупнейших и общепризнанных реалистов ставил Достоевский под сомнение, а их чуткость к современности, ему казалось, что они от нее отстали, не заметили тех изменений, которые произошли в России после реформы, сохранили инерцию прежних представлений и полагали, что в новых условиях сохранились прежние «обыкновенные истории», прежние узы связывали людей, остались прежние нравственные и эстетические критерии. О себе Достоевский сказал, что он, вопреки мнению своих критиков, рисовал «жизнь общего правила». «В этом, — писал он, — в заготовках предисловия к роману «Подросток», — убедятся будущие поколения, которые будут беспристрастнее, правда будет за мной. Я верю в это»[43]). В качестве высшего критерия истинности искусства и содержащегося в нем истолкования жизни Достоевский справедливо назвал суд и опыт истории. Однако Достоевский приложил немало усилий для того, чтобы быть понятым своими современниками и потомкам облегчить постижение правды его искусства. Как человек своего времени, отмеченного, по словам Белинского, «духом анализа и исследования», автор «Преступления и наказания», выступавший в роли публициста и критика, весьма обстоятельно растолковал, как он понимал жизнь современной ему пореформенной России, в чем видел особенность русского человека этой поры, а отсюда — и специфические задачи художника, изображавшего эту «текущую действительность», и своеобразные черты искусства нового времени.

С исключительной целенаправленностью и последовательностью Достоевский, публицист, критик и художник, проводил мысль о том, что странность и необычность картины мира, которую он рисовал в своих романах, своеобразие характеров и поведение его героев — это отражение особенностей пореформенной действительности и того типа русского человека, который в этих условиях сформировался и существовал. Весь строй русской жизни 60—70-х годов прошлого столетия представлялся Достоевскому фантастическим. Само слово это — одно из самых распространенных у Достоевского — используется писателем для определения существа различных сторон и явлений жизни: расходов, решений, речей, надежд, стремлений, взглядов, событий, умов, характеров и т. д. «В фантастической жизни и все отправления фантастические»[44]), — писал он. Все. В том числе и искусство. Фантастический характер своего искусства Достоевский, таким образом, выводил из фантастического характера действительности, доказывая, что эту «фантастическую действительность» он изображал, руководствуясь принципами реализма и верно им следуя.

---

[42]) Письма, т. II, стр. 169—170.

[43]) Ф. М. Достоевский. О работе над романом «Подросток». Литературное наследство, т. 77, М., 1965 стр. 342.

[44]) ПС, т. XIII, стр. 230.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

3

Как и многие его современники — писатели и не писатели — Достоевский связывает резкий поворот в истории своего отечества с реформами начала 60-х годов. «Треснули основы общества под революцией реформ»[45]) — это определение целого исторического периода, зафиксированное в предварительных материалах к «Подростку», и по существу и по афористической своей форме перекликается с известной толстовской более поздней характеристикой пореформеной поры: «В России все переворотилось и только еще укладывается».

Реформа, по Достоевскому, все сдвинула с привычных мест, все перемешала, спутала, выбила людей из той колеи, в которой, как говорил князь Сергей Сокольский в «Подростке», «все ясно», привела к «всеобщей бестолочи», так в авторском предисловии к «Братьям Карамазовым» названа отличительная черта «нашего времени». Достоевский писал о «революции реформ», подчеркивая этим соединением обычно противопоставляемых понятий стремительность и остроту, с какой ломался и рушился в России старый уклад. Писатель отмечал быстроту и порывистость движения России и русского общества к новому. «Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии — да разве не закричат реалисты, что это фантазия!» — замечает Достоевский в одном из писем. Интенсивность движения, по наблюдениям писателя, достигалась не столько за счет увеличения скорости, сколько благодаря перескакиванию через какие-то ступени, пропуску каких-то этапов движения. «В стремлении к цели, — писал он, — вместо первых девяти шагов старались ступить прямо десятый», забывая при этом, что «десятый-то шаг без предшествующих девяти уже во всяком случае обратится в фантазию, даже если бы он значил что-нибудь сам по себе»[47]). Естественно, что при таком движении общества в целом и каждого отдельного человека (а герои Достоевского часто рвались к молниеносному осуществлению своих замыслов, будь то намерение устроить жизнь человеческую на новых началах или изменить свою личную судьбу и устроить свое счастье через миллион), обычная цепь причин и следствий нарушалась, и в права вступала «фантастическая» логика; алогичная и неожиданная связь событий, взрывы и скачки как главная форма продвижения. Характерной чертой этой новой, пореформенной эпохи явилось, по Достоевскому, и разрушение прежних связей между людьми, классовых, семейных , личных. Писатель называл свое время эпохой обособления и не без горечи говорил о том, что каждый стремился уединиться и жить по-своему, выдумать непременно что-то свое собственное новое и неслыханное, не похожее на то, что прежде было, начать со своих собственных мыслей и чувств. «Разрушают прежние связи без сожаления, и каждый действует сам по себе и тем только утешается — все разбилось и разбивается и не на куски даже, а на единицы». Об этом Достоевский писал в «Дневнике писателя»[48]) и эти свои мысли затем передал старцу Зосиме[49]). В условиях этого всеобщего «обособления» и уединения, когда распадались классы, общественные слои, семьи, и человек предпочитал жить самостоятельно и непременно по-своему, не как жили отцы и не как живут «другие», хотя и огля-

---

[45]) Литературное наследство, т .77, стр. 62.
[46]) Письма, т. II, стр. 150.
[47]) Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского, т. X, СПб., 1895, стр. 102.
[48]) Там же, стр. 97—98.
[49]) Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений, т. 9, ГИХЛ, М., 1958, стр. 308. В дальнейшем: СС.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

дывался на этих «других», «частные случаи» стали закономерным явлением. Размышлявший над жизнью, рвущийся к постижению ее законов, подросток Аркадий Долгорукий пришел к заключению, что «в наше время — наплевать на все общие принципы, в наше время не общие принципы, а одни только частные случаи»[50]). В этом убеждении всё и все поддерживали молодого человека. Опытный, много в жизни повидавший Стебельков, вместе с Аркадием выслушавший историю молодой бедной девушки Оли, сказал, что ее история «это часто повторяющееся исключение»[51]), учитель Николай Семенович в письме к своему бывшему воспитаннику писал, что «возрадовался бы духом», если бы мог поверить в случайность, исключительность семейства Версилова. «Но напротив, — — — писал он, — не будет ли справедливее вывод, что уже множество таких несомненно родовых семейств русских с неудержимой силою переходят массами в семейства **случайные** и сливаются с ними в общем беспорядке и хаосе»[52]).

Предупредив в авторском предисловии к своему последнему роману, что один из его героев, даже главный герой, — Алеша — «человек странный, даже чудак» и приведя распространенный взгляд на «чудаков», как на «частность и обособление», писатель доказывал противоположное: «... не только чудак» не всегда «частность и обособление», а, напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого»[53]). «Беспрерывно повторяющиеся исключения» в качестве правила, частные случаи вместо общих принципов — случайность в роли закономерности — все это несомненно фантастично, но это, по Достоевскому, фантастика жизни, «реальная» фантастика, какой не придумает самое пылкое писательское воображение. «Никогда, — писал Достоевский, — романисту и представить таких невозможностей, как те, которые действительность представляет нам каждый день тысячами в виде самых обыкновенных вещей»[54]). Автор «Бесов» знаменательно перекликался с создателем «Истории одного города», своим идейным противником Салтыковым-Щедриным, доказывающим, что «небывальщина гораздо чаще встречается в действительности, чем в литературе»[55]).

Показательно, что оба писателя — Салтыков-Щедрин и Достоевский — считали задачей современного искусства и своим гражданским и писательским долгом воспроизведение этой «небывальщины», этой фантастической действительности. Они считали себя не в праве проходить мимо уродливых и безобразных фактов, потому что они были фактами и уже потому требовали внимания и истолкования, если бы даже имели частный характер, а тут речь шла о таких явлениях, в которых писатели видели отражение самой сердцевины, самого существа современной действительности.

С «революцией реформ» Достоевский связывал и смещение всех нравственных представлений. Он привлекал внимание читателей к фактам, свидетельствующим о том, что «исчезли и стерлись определения и границы добра и зла». В многочисленных откликах на судебные процессы Достоевский недоумевал и негодовал по поводу некоторых «фантастических речей» защитников и «фантастических решений» суда. «Мы понимали, — писал он, — что можно жалеть преступника, но нельзя же зло

---

[50]) Там же, т. 8, стр. 492.
[51]) Там же, стр. 167.
[52]) Там же, стр. 624—625.
[53]) Там же, т. 9, стр. 9.
[54]) ПС, т. XI, стр. 234.
[55]) Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Избранные произведения в семи томах, т. II, ГИХЛ, М., 1950, стр. 175.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

называть добром в таком важном и великом деле, как суд; между тем, бывали оправдания почти что в этом роде, т. е. зло **почти** что признавалось добром, по крайней мере очень немного недоставало к тому»[56]). Такое же фантастическое смещение нравственных представлений писатель отметил и в тех «визгах восторга», с какими русские дамы встретили турок, гордясь своей европейской просвещенностью, гуманностью и деликатностью и сразу забыв о тех страшных зверствах, которые турки творили, не щадя малолетних детей.[57]). Фантастическим представляется писателю и поступок молодого человека из учащихся, который, будучи в гостях, увидел на столе домашнего учителя запрещенную книгу, донес на него хозяину, — и что самое странное и ужасное — «никак не мог понять, что он сделал низость»[58]). Достоевский доказывал, полемизируя со своими критиками, что все эти и им подобные факты — не частные и исключительные, а распространенные и типические. Эти мысли он проводил не только в статьях, но и в романах. Так, во время одной из дискуссий, каких немало в романе «Идиот», Евгений Павлович упомянул о нашумевшем ужасном убийстве шести человек и о речи защитника, оправдывавшего убийцу. Александра Ивановна Епанчина заметила, что это лишь **частный** случай, который нельзя возводить в общее правило. Евгений Павлович сразу обратился к Мышкину: «Как вы думаете, князь? — Как вам кажется: частный это случай или общий? — и Лев Николаевич, которому писатель доверил многие свои самые дорогие идеи, которого изобразил человеком большого ума и проницательности, — ответил без колебаний: «Нет, не частный, тихо, но **твердо** проговорил князь... искажение идей и понятий (как выразился Евгений Павлович) встречается очень часто, есть гораздо более общий, чем частный случай, к несчастью»[59]).

Таким образом, все те формы, в которых, по наблюдениям Достоевского, осуществлялась перестройка русской жизни в 60—70-е годы прошлого столетия — резкость перелома, интенсивность исторического процесса, разрушение прежних привычных связей, спутанность нравственных представлений — все это и придавало российской действительности черты хаоса, фантасмагории, сумасшедшего дома. Фантастическая действительность давала жизнь фантастическим характерам. Современный русский человек и его свойства, его специфические черты были предметом самого пристального внимания Достоевского. Писатель доказывал, и в этом вопросе не соглашаясь со своими критиками, что в его произведениях изображены современные, обыденные характеры. «Да именно теперь-то,— писал он по поводу героев романа «Идиот»,— и должны быть такие характеры в наших оторванных от земли слоях общества — слоях, которые в действительности становятся фантастическими»[60]). Но проблема фантастичности героев Достоевского требует специального разговора и будет темой второй в ряду статей о фантастическом реализме Достоевского.

---

[56]) Полное собр. соч., т. X, СПб., 1895, стр. 337.
[57]) Там же, т. XI, стр. 363.
[58]) Письма, т. III, стр. 208.
[59]) СС, т. VI, стр. 382.
[60]) Письма, т. II, стр. 170.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

Н. Н. ГРУЗИНСКАЯ

НОВАЯ БЫТОПИСЬ А. Ф. ПИСЕМСКОГО В РОМАНЕ «В ВОДОВОРОТЕ»

В 70-х годах начался новый период в творчестве большого и сложного мастера русского классического романа А. Ф. Писемского. Как отмечала периодическая печать этого времени, «его огромное и столь многократно заявившее себя дарование вступило в какой-то новый период развития»[1]).

Это был отклик на роман 1871 года «В водовороте». В связи с выходом в свет этого романа Н. С. Лесков приветствовал «орла, обновившаяся крыла и юность его». Н. С. Лесков писал автору романа «В водовороте»: «Зачем Вы жалуетесь на «склон своих дней», когда Вы еще так сильны и молоды душою и воображением?... Вы еще романист на всем знойном зените Ваших сил, и я молю Бога поддержать в Вас эту мощь и мастерство поистине образцовое»[2]).

Чутко уловив «обновление крыл» А. Ф. Писемского в 70-х годах, Н. С. Лесков не оставил нам объяснения смысла и причин этого обновления. «Сила и молодость души» писателя в 70-х годах были обусловлены выходом из тупика, в который его привело непродуманное и непоследовательное участие в общественной борьбе начала 60-х годов.

Изучение общественно-политических и эстетических взглядов, получивших отражение в романе «В водовороте», приводит к выводу о том, что писатель принадлежал к тем трагической судьбы людям искусства, у которых стремление к истине несколько превышало способность достигать ее. Делая напряженные, полные промахов и противоречий попытки понять судьбы человеческого общества, писатель не имел ориентира в виде последовательной теории или революционного опыта. У него никогда не было возможности опереться на испытанного друга, каким был для Герцена Огарев, или на собственную волю, как Герцен. Но подобно Некрасову, Писемский на собственном опыте знал, что такое своим трудом заработанный хлеб. Это знание помогало ему, когда он переживал учительный и сложный процесс преодоления антинигилистических заблуждений периода «Взбаламученного моря» (1861—1863 гг.).

Еще в 40—50-х годах это знание, а также крепостническая действительность Костромской губернии и обеих столиц явились тем главным материалом, на основе которого во взглядах А. Ф. Писемского выработался сначала крестьянский демократизм, а затем возникли и отдельные

---

[1]) Русская журналистика в 1871 году, «Русский мир», 1871, № 17.
[2]) Н. С. Лесков. Собр. соч., М., 1958, т. X, с. 320.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

идеи материализма, атеизма и социализма[3]). Восторженные оценки его произведений революционными демократами Н. Г. Чернышевским, Н. А. Добролюбовым, Д. И. Писаревым, М. Л. Михайловым укрепляли и развивали прогрессивные убеждения писателя.

Славное демократическое прошлое (40—50-х годов) явилось главной причиной того, что в трудное для А. Ф. Писемского, как и всякого общественного деятеля, время первой революционной ситуации в России, его колебания вправо не сделали его последовательным и сильным врагом революционных демократов. Скандальная полемика с революционным лагерем на страницах «Библиотеки для чтения» — это были прежде всего личные нападки и зубоскальство над неудачами иных прогрессивных начинаний, но никак не серьезная критика по существу. А написанный во многом под влиянием личных обид и тщеславия роман «Взбаламученное море» явился плодом не только реакционных, но и антикрепостнических, атеистических и социалистических идей (об этом пишет на основании знакомства с рукописью романа А. П. Могилянский[4]).

Демократическая критика, как это справедливо отмечено в «Истории русского советского романа» (кн. I, М.—Л., 1965), с самого начала не вполне обоснованно зачисляла роман «Взбаламученное море» (наряду с романами «Дым», «Обрыв» и «Бесы») в группу бульварно-реакционных, так называемых антинигилистических романов, поскольку — в отличие от В. Крестовского, Клюшникова, Маркевича — А. Ф. Писемский, А. И. Гончаров и Ф. М. Достоевский дали «широкое и значительное отражение жизни». Таким образом, политическим врагам революционных демократов могла быть больше на руку сама «правая» позиция широко популярного писателя, чем его критические доводы в начале 60-х годов.

Отдельные факты прогрессивных выступлений редактируемой А. Ф. Писемским «Библиотеки для чтения» (во время философской полемики Н. Г. Чернышевского и П. Д. Юркевича; по рабочему вопросу — статьи Н. Н. Воскобойникова и Блахина в № 5—6 за 1862 год); факты его дружеского отношения к революционным демократам (М. Л. Михайлову, А. И. Герцену, Т. Г. Шевченко — об этом пишет А. Ф. Писемский[5]); драма «Горькая судьбина» и близкий к революционно-демократи-

---

[3]) Творчество А. Ф. Писемского в 40—50-х годах наиболее изучено в нашей науке, наиболее глубокие и полные исследования — следующие:

Н. И. Пруцков. Творчество Писемского 40—50-х годов и гоголевское направление. «Уч. зап. Омского гос. пед. ин-та им. А. М. Горького», филол. сер., вып. 1, 1941. Проблемы художественного метода передовой русской литературы 40—50-х годов, Грозный, 147. Главы о Писемском в кн.: «Мастерство Гончарова-романиста», М. — Л., 1962 и «Истории русского романа», т. 1, М. — Л., 1962.

А. А. Рошаль. Творчество Писемского в 40—50-х годах, канд. дис., Баку, 1946.

А. А. Урбан. Из наблюдений над становлением реализма в творчестве А. Ф. Писемского. «Уч. зап. Ленинградского гос. пед. ин-та», т. 219, 1961, Материалы к изучению жизни и творчества А. Ф. Писемского, «Уч. зап. ЛГПИ», № 245, 1963.

И. В. Карташова. К творческой истории романа А. Ф. Писемского «Тысяча душ», Казанский ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина, науч. конференция 1961 года. Эстетические взгляды А. Ф. Писемского, «Итоговая науч. конференция Казанского гос. ун-та им. В. И. Ульянова-Ленина за 1961 год». Об идейном замысле романа А. Ф. Писемского «Тысяча душ», «Сб. асп. работ Казанского ун-та», 1962. Художественное своеобразие романа А. Ф. Писемского «Тысяча душ». «Вопросы эстетики и теории литературы», Казань, 1963. Идейно-художественное своеобразие романа А. Ф. Писемского «Тысяча душ», канд. дис., Казань, 1964.

[4]) Статьи об изысканиях А. П. Могилянского были опубликованы им самим в «Ленинградской правде» от 2/11 1965 года и И. Моховым в «Смене» № 101 за 1956 год.

[5]) А. П. Могилянский. Из начала новых очерков: «Свищи», «Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения», т. 6, М.-Л., 1961, Писемский про Марка Вовчка, «Радянське літературознавство», 1960, № 2. Цензурная история пьесы Писемского «Хищники», «Русская литература», 1965, № 2.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ческому взгляд ее автора на реформу 1861 года — все это свидетельствовало о том, что в противоречивой позиции А. Ф. Писемского 1-й половины 60-х годов существовали демократические тенденции. Они явились залогом преодоления писателем идеологической путаницы и антинигилистических заблуждений ко времени написания романа «В водовороте»[6]).

Писемский пристально и сочувственно изучает тех, с кем так шумно и несерьезно воевал в 60-х годах, и открывает совершенно новых для себя людей. Его новый герой — человек, который искренне, настойчиво и иногда успешно ищет пути к революции. Так, к 70-м годам в мировоззрении автора романа «В водовороте» демократ в основном и главном победил колеблющегося союзника антинигилистов.

Как мы пытались показать в статье «Художественное своеобразие романа А. Ф. Писемского «В водовороте», идейное содержание этого произведения состоит, прежде всего, в противопоставлении новых людей, с их трудовой моралью, революционными идеалами — пореформенному дворянству, с его застойным мышлением и паразитическим образом жизни. Писатель тепло относится к Елене Жиглинской, идущей в революционный «водоворот» жизни. Мировоззрение Елены сближает ее с той частью польской молодежи, жившей в 60-х годах в России, которая приняла участие в восстании 1862—1863 годов в Царстве Польском. Елена пытается помочь польской революционной эмиграции, едет за границу и устанавливает контакт с революционерами, переписывается с ними. Как свидетельствуют историки, связи революционной эмиграции с русским подпольем были слабы в это время. Героиня А. Ф. Писемского представляла, таким образом, тех революционеров в России, кто поддерживал эти связи в одиночку.

А. Ф. Писемский не сообщает, что делала Елена за границей. Но взгляды героини, ее тоска по делу и тот факт, что переписка с революционерами готовила ее арест, — все это позволяет предположить, что роль Жиглинской во время пребывания за границей могла иметь много общего с тою замечательной ролью, которую сыграли женщины из «молодой эмиграции» в Женеве или участницы борьбы в Париже накануне буржуазно-демократической революции 1870 года. История называет исследователям образа Елены такие, быть может, и неизвестные А. Ф. Писемскому прототипы, как Елизавета Дмитриевна, Анна Корвин-Круковская.

Сочувственное изображение революционерки, а также князя Григорова, ищущего путь в революцию, нарастание критической силы романа в результате имеющегося в нем вышеназванного противопоставления — все это свидетельствовало о формировании прогрессивных взглядов писателя, его отказе от заблуждений 60-х годов.

Как и автор романа «Отцы и дети», А. Ф. Писемский признает моральное превосходство людей, но не верит в них как в силу, способную изменить современную жизнь, особенно сомневается в своевременности

Например, о дружеских связях А. Ф. Писемского со славным украинским писателем Т. Г. Шевченко, о влиянии революционно-демократических взглядов Шевченко на мировоззрение Писемского в такой сложный для него год, как 1860-й, пишет А. П. Могилянский (Шевченко и Писемский, «Труды Одесского госуниверситета им. Мечникова», т. 152, вып. 14, 1962).

[6]) В статье «Художественное своеобразие романа «В водовороте» мы показываем также, что к 70-м годам на мировоззрение писателя оказали благотворное влияние и такие объективные факторы, как зарождение нового этапа в русском освободительном движении, а также прогрессивная литература этого времени.

[7]) Н. Н. Грузинская. Художественное своеобразие романа «В водовороте», «Ученые записки Томского ун-та, 1966.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

революционной программы. Симптоматично высказывание друга Жиглинской и Григорова Миклакова, в котором, как это впервые заметил (в комментарии к т. 6 «Собрания сочинений» А. Ф. Писемского 1959 года издания) А. П. Могилянский, много автобиографических черт:

— А этого демократического, революционного движения неужели нет в провинциях нисколько? — сказала Елена.

— Подите Вы! — воскликнул Миклаков. — Революционные движения какие-то нашли!.. Бьются все, чтобы как-нибудь копейку зашибить, да буянят и болтают иногда вздор какой-то в пьяном виде.

— Странно... Я думала совсем другое..., — произнесла Елена как бы в некотором раздумье.

— Мало ли что думали! — отмечал ей насмешливо Миклаков[8]).

Как установил Б. Ф. Егоров, большинство произведений о новых людях появилось в период, когда торжествовала реакция и надежда на скорую «перемену декораций» угасла. Так продолжалось до середины 70-х годов — времени появления народнической беллетристики[9]). Трудные условия революционной борьбы в России на протяжении 60-х годов и подсказали А. Ф. Писемскому мысль изобразить гибельный путь новых людей: потеря близких и любимых (разбитое счастье Григорова и Жиглинской), мрачный цинизм капитулянтов (Миклакова), смертельная вражда общества к новым людям.

В статье «Художественное своеобразие романа А. Ф. Писемского «В водовороте» мы пытались показать, какое выражение нашла эволюция общественно-политических и эстетических взглядов писателя в стиле его романа 1871 года, и пришли к выводу, что развитие реалистического стиля А. Ф. Писемского было сложно, но в целом прогрессивно: его реализм подвергался опасности утонуть в идеологически путанном «Взбаламученном море», но автор романа «В водовороте» сумел найти дорогу из идейно-художественного тупика; со времени написания романа «Тысяча душ» А. Ф. Писемский обогатил свой реализм: в нем протекают такие важнейшие процессы литературного развития второй половины 19 века, как дальнейшее совершенствование психологического анализа и связанная с этим драматизация жанра романа (об этом свидетельствует изучение не только романа 1871 года «В водовороте», но и чернового варианта романа 1877 года «Мещане»). Представление о новом психологизированном и драматизированном жанре романа «В водовороте» может быть получено путем анализа одной из важнейших сторон стиля А. Ф. Писемского — его бытописи.

Все исследователи, говоря об «исключительно русском, национальном» в творчестве А. Ф. Писемского, отмечали «мастерство бытописи как главную сторону таланта»[10]) писателя. А. Ф. Писемский воссоздал «местный колорит в обстановке» — необходимое, по словам Н. Г. Чернышевского, условие для романиста[11]).

В 50-х годах писатель развивал традиции бытовой живописи Гоголя, у которого косвенная характеристика через обстановку, вещи, одежду, по наблюдению П. Г. Пустовойта, была важнейшим композиционным приемом[12]). В этот период А. Ф. Писемского интересовало, как в быту —

---

[8]) А. Ф. Писемский. Собр. соч., т. 6, с. 448.

[9]) Б. Ф. Егоров. Роман 60-х — начала 70-х годов о новых людях, Тарту, 1963.

[10]) И. Иванов, А. Ф. Писемский. СПб., 1898. Брюкнер. Русская литература в ее историческом развитии. СПб., 1906, т. 2, гл. 15, Ф. Евнин. А. Ф. Писемский. М., 1945 и др.

[11]) Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, 1949, т. 12, с. 129.

[12]) П. Г. Пустовойт. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» и идейная борьба 60-х годов XIX века, МГУ, 1965.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

бытовых ситуациях в окружающем бытовом интерьере — проявляется психология героев.

В 70-х годах усиливается интерес писателя к психологии быта и бытовому сопровождению интеллектуальных тем в разговорах героев, в повествовании о быте он стал раскрывать уже и мировоззрение героев.

Сложный духовный мир героев вместе с немалым темпераментом создает им жизнь, богатую весьма острыми ситуациями. Настойчиво подчеркивая обреченность союза Елены и князя, их неспособность ни вырваться из «золотой клетки», ни примириться с нею, А. Ф. Писемский постоянно, в любом эпизоде поддерживает ощущение обыденности происходящего, в определенном смысле его нормальности. Все действия в романе происходят среди нас и рядом с нами (конечно, понимая под «нами» современников А. Ф. Писемского), и не надо обладать особой зоркостью, чтобы осознать, что катастрофа возникает в их обыденной, повседневной жизни. В этом заключается одна из важнейших «находок» А. Ф. Писемского, своеобразие его нового бытового подхода к проблеме трагедии человека.

Благодаря тому, что в бытовой живописи А. Ф. Писемского стало более интенсивно звучать авторское отношение к мыслям и чувствам персонажей, быт стал терять то отчасти самостоятельное значение и статичность, которые были свойственны ему одновременно с функцией характеристики героев, раньше.

Утрачивая натуралистическую описательность, А. Ф. Писемский во многом переживал процесс, характерный и для других писателей второй половины 19-го столетия. У Л. Н. Толстого бытопись была пронизана авторским отношением к персонажам, ощущениями самих героев. У Достоевского, по наблюдению Н. М. Чиркова, непосредственное описание переживаний героев как бы срастается с описанием обстановки; самодовлеющих, художественно завершенных, разработанных в целом и в подробностях картин внешнего мира нет.

А. Ф. Писемский не обрисовывал подобно Достоевскому внешний мир через впечатления героя, не передавал общей атмосферы, светотени этого мира. Подчиняясь общей закономерности взаимопроникновения внешней и внутренней сфер изображения, он оставил нам отчетливые, «сочные», со множеством внешних аксессуаров, картины русского быта средних и высших слоев московского общества 60-х годов, он выписал бытовую оболочку трагедий и комедий в этом обществе, рисуя «немых свидетелей» разыгрывающихся драм и фарсов — дома, костюмы и проч.

По свидетельству А. Г. Цейтлина, роль бытовых деталей в характеристике психологии человека была велика у Тургенева, но отнюдь не в тех случаях, когда речь шла о его героинях[13]). В романе «В водовороте» идейные противоречия Елены и общества богатого и знатного дворянства обнаруживаются в бытовых ситуациях (в гостях у Анны Юрьевны, во время лотереи в доме Оглоблиных и т. д.). Бытопись в значительно большей степени насыщает диалоги в произведении А. Ф. Писемского, чем у И. С. Тургенева. Например, разговор Елены, князя и Анны Юрьевны о трудовой и праздной жизни чередуется с болтовней о даче, лошадях:

Елена вошла. Она заметно конфузилась несколько.

— Vous etes bien aimabl, что заехали ко мне. — продолжала Анна Юрьевна, крепко пожимая ей руку. — Прошу вперед посещать меня saus ceremonie.

— Но я могу помешать вашим занятиям! — возразила ей Елена.

---

[13]) А. Г. Цейтлин. Мастерство Тургенева-романиста, М,. 1958.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

— О, моя милая! — воскликнула Анна Юрьевна. — Зачем вы это говорите? Вы очень хорошо убеждены, что я решительно ничего не делаю, как только сплю и ем.

— Нет, я в этом не убеждена, — ответила ей серьезно Елена.

— А мы с mademoiselle Еленой ездили дачу нанимать в Останкино, — вмешался в разговор князь. — Она наняла дачку для себя, а я для себя!

— Вот как, — произнесла Анна Юрьевна. — Это, однако, дает и мне мысль нанять дачу, только не в Останкино, а по соседству около него, в Свиблове. Иван Иваныч! — крикнула затем Анна Юрьевна, звоня в то же время в колокольчик.

На этот зов вошел ее главный дворецкий.

— Съездите, мой милый, завтра в Свиблово и наймите мне там дачку. Помещение для меня какое хотите, мне все равно, но главное, чтобы конюшни были хорошие и сараи...

Иван Иваныч поклонился ей на это и опять ушел к себе.

— Я там поселюсь, — начала Анна Юрьевна, обращаясь к гостям своим, — и буду кататься по свибловским полям на моих милых конях, или, как князь называет их, моих бешеных львах, — чудесно!.. Ваши занятия в конце мая совершенно окончатся? — отнеслась она затем к Елене, как бы чувствуя необходимость ее немножко приласкать.

— Да! — отвечала та ей сухо[14]).

Мировоззрение «новой» женщины раскрывается также в повествовании о различном ежедневном времяпрепровождении Елены и Анны Юрьевны:

Прошла вся зима и наступил великий пост. Елена почти успела выучиться у князя по-английски: на всякого рода учение она была преспособная. Они прочли вместе Дарвина, Ренана, Бюхнера, Молешота; но история любви ихней подвигалась весьма медленно[15]).

Умная, богатая, бойкая Анна Юрьевна сразу же заняла одно из самых видных мест в обществе и, куда бы потом ни стала появляться, всюду сейчас же была окружаема, если не толпой обожателей, то по крайней мере, толпою самых интимных ее друзей, с которыми она говорила и любила говорить самого вольного свойства вещи. Скандальная хроника рассказывала про нее множество приключений, и даже в настоящее время шла довольно положительная молва о том, что она ездила на рандеву к одному юному музыкальному таланту, но уже сильному пьянице города Москвы[16]).

Бытовой характер имеют и портреты героев. Внешний облик Елены и князя нарисован в сопоставлении с портретами из дворянской галереи. Так, одновременно писатель рисует внешность Григорова, порывающего со своим классом князя-фермера, и барона Мингера; революционерки Жиглинской и ее матери, жизнь которой была исполнена «разного рода авантюр»:

По солнечной стороне Невского проспекта часов около трех пополудни, вместе с прочею толпою, проходили двое мужчин в шляпах и в пальто с дорогими бобровыми воротниками; оба пальто были сшиты из лучшего английского трико и имели самый модный фасон, но сидели они на этих двух господах совершенно различно. Один из них был благообразный, но с нерусскою физиономией, лет тридцати пяти мужчина; он, как видно, умел носить платье: везде где следует, оно было на нем застегнуто, оправлено и вычищено до последней степени, и вообще правильностью своей фигуры он напоминал даже несколько модную картинку... На товарище барона, напротив того, пальто было скорее напялено, чем надето: оно как-то лезло на нем вверх, лацканы у него неуклюже топорщились, и из-под них виднелся поношенный кашне. Сам господин был высокого роста; руки и ноги у него огромные, выражение лица неглупое и очень честное; как бы для вящей противоположности с бароном, который был причесан и выбрит безукоризненнейшим образом, господин этот носил довольно неряшливую бороду и вообще всей своей наружностью походил более на фермера, чем на джентльмена, имеющего возможность носить такие дорогие пальто. Несмотря на это, однако, барон при всем своем старании высокоприлично и даже

[14]) А. Ф. Писемский. Собр., соч., т. 6, с. 68—69.
[15]) Там же, с. 40.
[16]) Там же, с. 42.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

гордо держать себя, в отношении товарища своего обнаруживал какое-то подчиненное положение[17]).

Мать и дочь были несколько похожи между собой, и только госпожа Жиглинская была гораздо громаднее и мужественнее дочери. Кроме того, в лице Елены было больше ума, больше солидности, видно было больше образования и совершенно не было той наглой и почти бесстыдной дерзости, которая как бы освещала всю физиономию ее матери. Глубокие очертания, которыми запечатлены были лица обеих дам, и очень заметные усы на губах старухи Жиглинской, а равно и заметный пушок тоже на губах дочери, свидетельствовали, что как та, так и другая, наделены были одинаково пылкими темпераментами и имели характеры твердые, непреклонные, способные изломаться о препятствие, но не изогнуться перед ним[18]).

Предметно-бытовой мир (подробное описание одежды, как сидит костюм на бароне и князе) одухотворяется писателем, раскрывает духовную ценность человека (общие возможности у героев, но «подчиненное положение» барона). Отметим также, что, детализируя описание одежды, А. Ф. Писемский определяет лишь психологическую основу характеров (неглупый и очень честный, выдающийся человек Григоров и благообразный, но подчиненный по уму или характеру барон. Небрежность — почти единственное дополнение к главным чертам характера Григорова), делая это недвусмысленно, ясно и просто.

Все это отличало портретную живопись А. Ф. Писемского от портрета у его современников. Например, Достоевский фиксировал индивидуальное во внешнем гораздо глубже и полнее. Он показывал индивидуальное в отклонении от общего и правильного — парадоксы психики, в резком несоответствии внешнему облику, в многообразии внешнего выражения (о таком «экспрессивном» портрете у Достоевского пишет Н. М. Чирков). «Нематериализованному» портрету у Достоевского, близкому, по словам Н. М. Чиркова, к живописи Рембрандта, противостоит «репинский» портрет в романе «В водовороте».

Рисуя внешность героев, А. Ф. Писемский выделяет черты социальной принадлежности (Елена «несколько на мужской лад одета», «в лице больше образования») и наравне с этим определенные главные свойства характеров (пылкость темперамента и твердость характера Елены). Писатель говорит о внешности героев почти афористично (князь — более фермер, чем джентльмен, Елена — «южная красавица»).

В дальнейшем изображении общие и простые линии рисунка сохраняются, не детализируясь. Так, прослеживается «судьба» одежды Григорова: «...Он свое ценное пальто так же небрежно, как вероятно, и надевал его, сбросил с себя... Он был тоже во фраке и от того казался еще выше ростом и еще неуклюжее». Несколько раз отмечает автор такую деталь: «жилистая и покрытая волосами ручища» Григорова. О внешности Елены на протяжении романа мы также не узнаем много нового: «молодая, стройная девушка», брюнетка с очень красивыми, выразительными, умными чертами лица, «очень грациозное и изящное создание», с «большими черными глазами» (повторяется несколько раз), «в черном шелковом платье, ловко обхватывающем ее стройный стан» («черное шелковое платье шикарнейшим образом сидело на ней»), «очень красиво причесанная» («огромный черный шиньон и черные локоны»).

Несколько иначе строился портрет Калиновича, этого, по выражению Н. Д. Ахшарумова, «самобытного и сильного задуманного типа». Раскрывая в этом образе «процесс нравственного падения человека униженного мира под воздействием внедряющихся в жизнь буржуазных отношений» (пользуемся словами Н. И. Пруцкова), писатель использует социальный анализ характера Калиновича преимущественно перед пси-

[17]) А. Ф. Писемский. Собр. соч., т. 6. с. 3—4.
[18]) А. Ф. Писемский. Собр. соч., т. 6. с. 23—24.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

хологическим анализом. Так, рисуя портрет героя, автор мало останавливается на индивидуальных чертах характера, зато оттеняет черты его социального облика. Сначала это лицо человека, стремящегося попасть в высшее общество: «аристократические манеры», «вид от рождения богатого бездельника», «бледное лицо с желтоватым отливом». Изменилась роль Калиновича в обществе — соответственно изменяется и его внешность: у разочаровавшегося в своей деятельности чиновника «растерянный взгляд», «поседевшая голова».

Сравнение портретов главных героев в романах 1858 и 1871 годов позволяет сделать вывод, что в 70-х годах писатель по-прежнему придает большое значение социальной принадлежности героя, обусловленности его характера средой, бытовому окружению. Однако все это в большей мере, чем раньше, подчинено задаче углубленного психологического раскрытия характера. Самое представление о социальном художественно обогатилось благодаря тому, что писателя интересует духовный мир героя как социального типа.

Если у Лермонтова в его типизации преобладало психологическое начало, а у Гоголя социальные тенденции, изображение внешних обыденных форм жизни, то в творчестве русских реалистов второй половины 19-го века (в частности, А. Ф. Писемского) на новой основе была возрождена пушкинская гармония как единство углубленных социального и психологического анализов. О том, что А. Ф. Писемский шел в ногу с литературным веком, говорит анализ и его портрета, и других конкретных художественных средств характеристики.

Новое и своеобразное в бытописании А. Ф. Писемского 70-х годов проявилось и в том, что теперь писатель более глубоко рассматривает, как мировоззрение и психология героев выступают в бытовых условиях жизни. Елена жила в квартире на Маросейке, где был «холодище такой, что собакам не жить, не то, что людям», в ее казенной квартире у Оглоблина «потолок заменялся сводом, в окнах виднелись железные решетки». Оба эти жилища были печальным результатом борьбы женщины за самостоятельное существование. А мечтала она о «небольшой комнате с потребным количеством чистого воздуха и тут она даже с точностью определяла это количество), о куске здоровой пищи (и тут она опять-таки назначала с точностью, сколько именно пищи)». Эта скромная программа личного благополучия характеризует Елену как типичную революционерку-шестидесятницу. Поселил же ее князь не в этой комнате, но в «богатом доме русского вельможи».

...Князь повел гостей своих не в обычную маленькую столовую, а в большую, парадную, которая по убранству своему была одна из лучших комнат в доме князя. Она была очень длинная; потолок ее был украшен резным деревом; по одной из длинных стен ее стоял огромный буфет из буйволовой кожи, с тончайшею и нежнейшею резною живописью; весь верхний ярус этого буфета был уставлен фамильными кубками, вазами и бокалами князей Григоровых; прямо против входа виднелся с огромным зеркалом, каррарского мрамора камин, а на противоположной ему стене были расставлены на малиновой бархатной доске, идущей от пола до потолка, японские и севрские блюда; мебель была средневековая, тяжелая, глубокая, с мягкими подушками; посредине небольшого, накрытого на несколько приборов, стола красовалось серебряное плато, изображающее, должно быть, одного из мифических князей Григоровых, убивающего татарина; по бокам этого плато возвышались два чуть ли не золотые канделябра с целым десятком свечей; кроме этого столовую освещали огромная люстра и несколько бра по стенам[19]).

Тщательно и рельефно выписанные детали княжеского быта раскрывают социальную пропасть между Еленой и Григоровым. О богатстве и знатности, помешавших князю до конца порвать со своим классом, мы

[19]) А. Ф. Писемский. Собр. соч., т. 6, с. 310.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

узнаем из описания его дома. Во время роскошного обеда Елена не ест черепашьего супа. Этим фактом писатель как бы подготавливает читателя к развитию противоречий между героями. С другой стороны, бытовые зарисовки нужны А. Ф. Писемскому для того, чтобы оттенить эволюцию сознания потомка древнего княжеского рода:

Зала, гостиная и кабинет были полны редкостями и драгоценностями; все это досталось князю от деда и от отца, но сам он весьма мало обращал внимания на все эти сокровища искусств: не древний и не художественный мир волновал его душу и сердце, а, напротив того, мир современный и социальный[20]).

Не случайно прототипом к нарисованному А. Ф. Писемским особняку вполне мог бы послужить дом № 25 по Тверскому бульвару в Москве, в котором родился А. И. Герцен: «огромный дом», «два каменных крыла для прислуги», «мраморная лестница в бельэтаж», «расположенный недалеко от Тверской». «Герценизм» Григорова подчеркивается писателем с помощью подробного и зримого описания его дома. Так бытопись А. Ф. Писемского становится психологизированной и интеллектуализированной.

В романе «В водовороте» описание «дворянского гнезда» Григорова занимает небольшое место, в центре внимания писателя находится борьба «аристократического орленка» за выход на волю из «золотой клетки» его происхождения и воспитания, положения в обществе. Гораздо больше места писатель отведет описанию дома Бегушева в романе «Мещане», где мир вещей сыграет уже иную роль.

Дом Бегушева — это крепость, из которой он объявил войну мещанским «Таганке с Якиманкой». Уже не столько богатство, сколько дворянское своеобразие подчеркивается А. Ф. Писемским в описании этого дома (деревянный, без украшений, но с удивительной соразмерностью частей, с мезонином и огромным садом. Не случайно в последующей литературе каждая из этих деталей станет символом умирающей дворянской культуры («Вишневый сад», «Дом с мезонином» А. П. Чехова). В романе А. Ф. Писемского 1877 года дом Бегушева — это оскудевший дом Григорова, и мировоззрение его хозяина также свидетельствует о некотором вырождении той революционности, которая была свойственна «герценисту» Григорову.

Можно отметить еще одно свойство стиля А. Ф. Писемского-бытописателя, не присущее ему раньше. Изображая бурю чувств, во власти которой находятся Елена и князь, писатель обращает внимание на обыденную обстановку, их окружающую. Этот контраст создает комический эффект. В намеренном «снижении» высоких чувств героев проявилось своеобразие психологизма А. Ф. Писемского. Его юмор добродушен, безо всякой претензии на тонкость.

Так, серьезные противоречия князя Григорова с собратьями по рождению и воспитанию, будучи рассмотрены со стороны их проявления в быту, часто приобретают комический оттенок: после объяснения в любви князь,

видимо, был сильно взволнован всей предыдущей сценой с Еленой и, приехав в клуб, прямо прошел в столовую, где спросил себе бутылку портвейну и порцию рыбы, которой, впрочем, он ничего почти не съел, зато портвейн принялся пить стакан за стаканом. В это же время по столовой взад и вперед ходил, заплетаясь разбитой параличем ногой, другой князь, старый, ветхий, и все посматривал, как Григоров опоражнивал бутылку, когда же тот спросил себе еще бутылку, старик долее не вытерпел сей возмутительной для него сцены, быстро, насколько позволяла ему параличная его нога, ушел из столовой, прошел все прочие залы, бильярдную, библиотеку и вошел,

---

[20]) Там же, с. 15.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

наконец, в так называемую чернокнижную комнату, где сидело довольно многочисленное общество.

— Там, в столовой, князя Василия Петровича Григорова сынок, — начал он, как бы донося почтенному ареопагу, — другую бутылку портвейну пьет.

Некоторые из собеседников, особенно более молодые, взглянули на старика вопросительно; но другой старик, сидевший в углу и все время дремавший, понял его.

— А мы разве с вами, Никита Семеныч, в гусарах меньше пили? — отозвался он из глубины своих кресел.

— Мы-с пили, — отвечал ему резко Никита Семеныч, — на биваках, в лагерях, у себя на квартире, а уж в Английском клубе пить не стали бы-с, нет-с!.. не стали бы! — заключил старик и, заплетаясь ногою, снова пошел дозирать по клубу, все ли прилично себя ведут. Князя Григорова он, к великому своему удовольствию, больше не видал. Тот, в самом деле, заметно охмелевший, уехал домой[21]).

Коротко подводя итоги анализа всего лишь одной из стилевых сторон романа «В водовороте», можно сказать, что художественное обогащение бытописи А. Ф. Писемского и ее своеобразие, на фоне романистики современников, могли явиться только отражением крупных сдвигов на пути прогрессивного развития реализма А. Ф. Писемского 70-х годов.

В бытописи автора романа «В водовороте» отчетливо прослеживается общая для всех ведущих писателей второй половины 19-го столетия тенденция отхода от воспроизведения внешней обстановки, мира, вещей, окружающей бытовой среды, к раскрытию сложного, противоречивого внутреннего мира героев.

Такое направление в развитии стиля А. Ф. Писемского явилось плодом счастливого окончания противоречивого и сложного пути от временных уступок реакции к демократическим прогрессивным взглядам.

О прогрессивном повороте в творчестве А. Ф. Писемского к 70-м годам пишет ряд исследователей и наиболее последовательно А. А. Рошаль[22]) и А. П. Могилянский. Но судя по жанру их работ (изучение черновиков, цензурных историй, отдельных историко-литературных связей), в их задачу пока не входило дать полную картину эволюции реализма А. Ф. Писемского в 60—70-х годах. Между тем лишь знакомство со всеми, в том числе детальными сторонами реализма этого замечательного деятеля в русской классической романистике, поможет опровергнуть неоправданно пессимистическое представление некоторых исследователей о том, что писатель всегда и по существу не понимал революционных идей, отвергал всякую попытку их осуществления[23]), что он «стоит ближе к Крестовскому, чем к Лескову»[24]), и его традиции мертвы в нашей культуре[25]).

---

[21]) А. Ф. Писемский. Собр. соч., т. 6, с. 40.

[22]) А. А. Рошаль. Из наблюдений над творческой историей романа А. Ф. Писемского «Масоны», «Русская литература», 1963, № 2. «Исторические и документальные источники романа А. Ф. Писемского «Масоны», «Уч. записки Азербайджанского пед. института языков им. М. Ф. Ахундова», вып. 17, сер. филол. наук, Баку, 1963.

[23]) Л. М. Лотман. Глава о Писемском в «Истории русского романа», т. 2, М. — Л., 1964.

[24]) Н. С. Плещунов. Романы Лескова «Некуда» и «Соборяне», Баку, 1963.

[25]) Я. Эльсберг. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения, «Теория литературы», т. 3, М., 1965.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

Л. М. ШКАРУБА

К ВОПРОСУ О МИРОВОЗЗРЕНИИ СТАНЮКОВИЧА В 70—80-х годах

К. М. Станюкович (род. в 1843 г.) начал печататься с 1862 года и не выпускал пера вплоть до самой смерти (1903 г.). Несмотря на такое долголетнее служение литературе, современная писателю критика не баловала его вниманием. При жизни Станюковича заметки о его творчестве, преимущественно о морских рассказах, изредка появлялись в периодической печати. Критическая литература начала XX века о Станюковиче сводится к нескольким рецензиям на отдельные произведения писателя, вступительной статье П. В. Быкова к 12-томному собранию сочинений Станюковича[1]), воспоминаниям Е. Некрасовой[2]) и Н. Фирсова[3]), кратким упоминаниям в курсах по истории русской литературы XIX века[4]) и некоторым другим материалам.

Наибольшее признание в творческом наследии Станюковича получили морские рассказы. Они привлекали критиков и художественными достоинствами, и тем, что вызывали «не ненависть и злобу, а жалость к прошлому и радостное упование на будущее»[5]), в рассказах находили отсутствие предвзятости и глубокую любовь к изображаемому быту (С. Венгеров)[6]). Рассказы Станюковича противопоставлялись его романам (С. Венгеров, К. Арсеньев[7]), А. Скабичевский) и публицистике (П. Быков, С. Венгеров).

Ценный материал о мировоззрении К. Станюковича представляют воспоминания близкого друга семьи писателя Е. С. Некрасовой. Она

---

[1]) П. В. Быков. Константин Михайлович Станюкович. (Биографический очерк). — В кн.: К. М. Станюкович. Полное собрание сочинений. Изд. 2, А. Ф. Маркса, СПб., 1906, т. 1.

[2]) Е. С. Некрасова. Константин Михайлович Станюкович. Его поездка в Сибирь и жизнь в Томске. (По письмам и воспоминаниям). «Русская мысль», 1903, № 10, с. 141—171.

[3]) Н. Фирсов. Последние полгода жизни К. М. Станюковича. Исторический вестник, 1905, т. 99, № 3.

Н. Фирсов. Большая душа. (Из воспоминаний о К. М. Станюковиче). Вестник знания, 1905, № 9.

[4]) А. М. Скабичевский. История новейшей русской литературы (1848—1903). Изд. 5, СПб., 1903, с. 320—321.

История русской литературы XIX в. Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. Вып. 18. М., Изд. тов. Мир, 1910, т. 5.

Гл: «Тенденциозная беллетристика 60—70-х годов».

[5]) С. Венгеров. К. М. Станюкович. Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона. СПб., 1900, т. 61, с. 436.

[6]) Там же.

[7]) К. Арсеньев. Модная форма беллетристики. «Вестник Европы», 1889, № 4, с. 679—694.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ближе всех дореволюционных критиков подошла к правильной оценке сущности мировоззрения Станюковича: «Аристократ по рождению», он был «демократом по убеждению»[8]). В некоторых положениях близок к ее мнению П. В. Быков, когда говорит о писателе как защитнике «самой широкой свободы» и «непоколебимом демократе», верном традициям 60-х годов.

Советское литературоведение до 50-х годов ограничивалось вступительными статьями к отдельным произведениям и сборникам К. Станюковича[9]). Интерес к творчеству писателя усиливается после 1953 года, в связи с 50-летием со дня смерти и 110-летием со дня рождения Станюковича. В 1953 году появляется первая монография о Станюковиче[10]), предпринято 6-томное издание сочинений художника (1959 г.), несколько монографий вышло в 60-х годах[11]). Кроме морских рассказов, ученые занялись исследованием журналистики Станюковича (В. Петрушков, В. П. Вильчинский, Л. Михайлова[12]), романов (В. П. Вильчинский, В. П. Волков[13]), но основное внимание по-прежнему привлекают рассказы писателя.

Было опровергнуто мнение о «беззлобности» рассказов, особенно убедительно «снял» противопоставление публицистики, романов и рассказов Станюковича В. П. Вильчинский.

Вопрос о мировоззрении Станюковича вызывает у исследователей много разногласий. Несмотря на то, что все ученые говорят о демократизме, гуманизме и просветительстве писателя, не выяснено их конкретное соотношение. Одни исследователи считают, что у Станюковича были зрелые общественно-политические взгляды, совпадающие с политической платформой революционных демократов (А. Михайлова, В. Петрушков). Особенно революционизирует Станюковича В. Петрушков. Другие полагают, что Станюкович далек «от каких бы то ни было революционных выводов»[14]), а до радикальных «поднимается лишь в отдельных случаях»[15]). Вызывает споры и вопрос о влиянии на мировоззрение писателя идеологии народничества. В. П. Вильчинский, много сделавший для выяснения природы демократизма и гуманизма

---

[8]) Е. С. Некрасова. Константин Михайлович Станюкович. Его поездка в Сибирь и жизнь в Томске. (По письмам и воспоминаниям). «Русская мысль», 1863, № 10, с. 142.

[9]) М. Полякова. Станюкович и его морские рассказы. — В кн.: К. М. Станюкович. «Морские рассказы». ОГИЗ—ГИХЛ, 1964.

В. Млечин. К. М. Станюкович и его «морские рассказы». Предисловие к сборнику «Человек за бортом!». Молодая гвардия, 1928. И. Нович. Писатель-демократ К. М. Станюкович (к 50-летию со дня смерти). — В кн.: К. М. Станюкович. Избранное, Военмориздат. М., 1953. В. П. Вильчинский. Писатель-гуманист. — В кн.: К. М. Станюкович. Избранное, Л., 1954.

[10]) Г. Ф. Лозовик. К. М. Станюкович. Критико-биографический очерк. Симферополь; 1953.

[11]) В. Петрушков. К. М. Станюкович-журналист. Сталинабад, 1960.

В. Петрушков. Идейное окружение К. М. Станюковича. Сталинабад, 1961.

В. П. Вильчинский. Константин Михайлович Станюкович. Жизнь и творчество. Изд-во АН СССР, М. — Л., 1963.

В. Петрушков. Поэтика К. М. Станюковича-мариниста. (Особенности художественной изобразительности и стиля). ИРФОН, Душанбе, 1966.

В. Петрушков. К. М. Станюкович. (К вопросу о периодизации творчества). ИРФОН, Душанбе, 1966.

[12]) Л. Михайлова. К. М. Станюкович и славянский вопрос. Славянский сборник, т. 2, Фрунзе, 1964, с. 136—143.

[13]) В. П. Волков. Романы К. М. Станюковича 1870-х годов. Ученые записки Ленинградского пединститута им. А. И. Герцена, Т. 245, Л., 1963.

[14]) В. Ф. Руденко. Станюкович для детей и юношества. Труды Одесского университета, т. 152, серия филологическая, Одесса, 1962, с. 105.

[15]) Там же, с. 113.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Станюковича, считает, что самое большое сближение с народничеством Станюковича наблюдается в 90-е годы, а В. Петрушков решительно заявляет, что Станюкович был близок к революционному народничеству в 70-х годах и совсем отошел от народничества впоследствии.

Возникает необходимость на основании конкретного анализа материалов разобраться в мировоззрении К. Станюковича и прежде всего в соотношении просветительства, демократизма и народничества в его взглядах.

Источник противоречивых мнений ученых — прежде всего в мировоззрении самого Станюковича, которое отразило реальные противоречия пореформенной России. Анализируя общественно-политические взгляды Станюковича, мы прежде всего сталкиваемся с проблемой наследства 60-х годов, тем более, что сам писатель постоянно называет себя шестидесятником, обязанным всем лучшим в творчестве именно идеям этих годов. Другой важный вопрос — влияние идеологии народничества, исследованное до сих пор крайне неудовлетворительно. На значение этого вопроса указала дискуссия о творчестве писателей-народников, развернувшаяся на страницах «Вопросов литературы» в 1960—1961 гг. Нельзя рассматривать беллетристов-народников в узконароднических рамках, ошибочным также будет сведение мировоззрения писателей-демократов только к просветительству или демократизму.

Основополагающими для решения проблемы соотношения просветительства и народничества являются труды В. И. Ленина. В работе «От какого наследства мы отказываемся?» Ленин выделяет три главные черты просветительской идеологии: 1) вражда к крепостному праву, защита просвещения, европеизации, самоуправления; 2) отстаивание интересов народа, крестьянства; 3) «вера в то, что отмена крепостного права и его остатков принесет с собой общее благосостояние». Это и есть «наследство» 60-х годов и «важно отметить, что ничего народнического в этом наследстве нет. Есть не мало в России писателей, которые по своим взглядам подходят под указанные черты и которые не имели никогда ничего общего с народничеством. При наличии в мировоззрении писателя указанных черт его всегда и все признают «сохранившим традиции 60-х годов» совершенно независимо от того, как он относится к народничеству»[16]).

Термин «народничество» Ленин употреблял в нескольких значениях, из которых нас интересует народничество как идеология определенного этапа русского национально-освободительного движения (в отличие от народничества как особого направления в нем), т. е. народничество в широком смысле слова.

«...С точки зрения В. И. Ленина,— пишет Б. П. Козьмин,— народничество — идеология, представляющая интересы русского крестьянства в его борьбе с крепостничеством, а после реформы 1861 года — против его пережитков. Носителем же этой идеологии выступала разночинная интеллигенция»[17]), народничество было «господствующим направлением, соответствующим точке зрения разночинца».

Говоря о народниках, Ленин выделял то общее, что свойственно всему направлению. Этим общим Ленин считал «их отношение к капиталистической эволюции России, их обсуждение вопросов экономических

---

[16]) В. И. Ленин. Сочинения. Изд. 5, т. 2, с. 519. В дальнейшем все ссылки на произведения В. И. Ленина даются по этому изданию.

[17]) Б. П. Козьмин. Народничество на буржуазно-демократическом этапе освободительного движения в России. Исторические записки, 65, 1959, с. 196.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

и публицистических с точки зрения мелкого производителя, их непонимание социального (или исторического) материализма»[18]).

Просветительство и народничество, по мысли Ленина, не исключают одно другое. Просветитель мог быть таковым независимо от отношения его к народничеству, точно так же народничество не исключало просветительства. Ленин проводит следующие параллели между просветительством и народничеством.

1. «Просветитель верит в данное общественное развитие, ибо не замечает свойственных ему противоречий».

«Народник боится данного общественного развития, ибо он заметил уже эти противоречия».

2. «Просветители не ставили вопросов о характере пореформенного развития..., ограничиваясь отрицательной задачей расчистки пути для европейского развития России».

«Народники всегда вели войну против людей, стремившихся к европеизацииРоссии вообще».

3. «Просветители не выделяли... ни одного класса населения, говорили не только о народе вообще, но даже и о нации вообще».

«Народники желали представлять интересы труда, не указывая, однако, определенных групп в современной системе хозяйства; на деле они скатывались всегда на точку зрения мелкого производителя»[19]). При этом и те и другие были защитниками просвещения и враждебно относились к крепостному праву. По сравнению с просветителями народники сделали важный шаг вперед: поставили вопрос о капитализме, хотя решали его с позиций утопического крестьянского социализма.

Таким образом, в мировоззрении писателя пореформенной России могли совмещаться черты идеологии просветительства и народничества. По отношению к Станюковичу нужно учесть и то обстоятельство, что на формирование его мировоззрения большое влияние оказали Чернышевский, Герцен и другие шестидесятники (сам Станюкович неоднократно упоминает Чернышевского, называя его «известным» и «лучшим публицистом», в письме из Лондона пишет, что хотел бы встретиться с Герценом), в учениях которых закладывались основы и просветительства и народничества.

Поскольку творческая деятельность Станюковича протекала в условиях после отмены крепостного права в России, необходимо выяснить отношение писателя к реформе 1861 года. «Каждый желающий изложить свои общие воззрения по экономическим и публицистическим вопросам» в условиях пореформенной России «должен начинать с крестьянской реформы», «этого исходного пункта»[20]), — считает Ленин.

Пореформенную деревню молодой писатель увидел своими глазами, когда работал учителем в одной из деревень. «Воспоминания сельского учителя» (1867 г.) — свидетельство очевидца. В деревне «голь безызъянная», «грусть безысходная», «безвыходная бедность». Автору воспоминаний «приходилось видеть самую крайнюю бедность и безотрадное существование»[21]). Освобождение крестьян не было доведено до конца, и критическое отношение к реформе у Станюковича с течением времени усиливается. Так, в романе «Без исхода» (1873 г.) пишется о том, что крестьяне и рабочие находятся «в положении не лучшем, чем при крепостном праве»[22]). В 1879 году Станюкович пришел к выводу, что при-

[18]) В. И. Ленин. Сочинения, т. 2, с. 545.
[19]) В. И. Ленин. Сочинения, т. 2, с. 540—542.
[20]) В. И. Ленин. Сочинения, т. 2, с. 509.
[21]) К. М. Станюкович. Избранные произведения. Л., 1954, с. 449.
[22]) К. Станюкович. Собрание соч. в 6 томах, 1959, т. 4, с. 87.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

рост «нравственных понятий» со времени реформы весьма незначителен, а в 1880 году уже ясно сознает, что при осуществлении «великой реформы» был забыт принцип справедливости[23]). Старый экономический строй безвозвратно ушел в прошлое, «крестьянская реформа, а затем и дальнейшие реформы, пошатнули... строй прежней жизни, создав новые экономические отношения»[24]). Крепостное право исчезло, но осталось много его пережитков», нет-нет да и прорвется наружу крепостническая жилка»[25]). Такое изображение действительности способствовало выяснению истинного положения в деревне, будило недоверие к реформе, не доведенной до конца.

Но революционных выводов Станюкович не делает. Крестьян обманывают потому, что они невежественны, деревня нуждается в образовании. Недаром программа Глеба Черемисова («Без исхода») — дать народу знания, тогда его труднее будет обманывать.

О просветительском характере мировоззрения Станюковича говорит и его глубокое убеждение в том, что европеизация патриархальной России необходима. В публицистике 70—80-х годов Станюкович постоянно проводит параллели между общественной жизнью России и Европы, и сравнение оказывается не в пользу первой. В России не умеют вести общественные дела, нравы патриархальные, с научными выводами не считаются. Постоянный объект критики публициста — проповедники теории «самобытности» русского народа, которому прогрессивные европейские формы якобы совершенно чужды, национальной чертой русского характера они считали «смирение, любовь и прощение»[26]). В Европе печать не так бесправна, как в России, там считаются и с наукой, у каждого развит «вкус к общественным делам»[27]). Станюкович постоянно полемизирует с таким известным славянофилом, как Аксаков, который «давно толкует о «трезвенном» слове из уст русского народа, и в то же время отрицает все те атрибуты, при которых только и возможно действительное «трезвенное» слово»[28])

В публицистике 70—80-х годов Станюкович четко проводит мысль, что в бедах России виноваты не какие-то отдельные личности, а совокупность всех условий, которые представлялись писателю «результатом данного строя»[29]). Конкретные ненормальные явления общественной жизни — взяточничество, хищничество — Станюкович рассматривает как следствие существующего строя, и устранить ненормальные явления можно только изменением общих условий. Так, в «Журнальных заметках» Станюкович полемизирует с газетой «Русь», которая предлагает поставить добродетельных чиновников для искоренения злоупотреблений. «Дело не в отдельном человеке,— возражает писатель.— Его виноватость — один из коэффициентов. Дело не в единичных случаях, а в условиях. И лечение этих условий должно быть радикальным, а не частным»[30]). Вся система общественных отношений, воспитания, образования порождает хищников и тунеядцев. Неисчислимые бедствия народа — результат тяжелого экономического положения: «Корень всех

---

[23]) К. Станюкович. Собрание сочинений в 12 томах. СПб., 1907, т. 10, с. 467.
[24]) Дело, 1881, № 5. Журнальные заметки, с. 76.
[25]). К. Станюкович. Сочинения. 1907, т. 7, с. 279.
[26]) Например, он резко критикует Ф. Достоевского. — См. К. Станюкович. Сочинения, 1907, т. 7, с. 9.
[27]) Сибирская газета. 1886, № 45, с. 1329.
[28]) Дело. 1881, № 1. Журнальные заметки, с. 175.
[29]) К. Станюкович. Сочинения, 1907, т. 7, с. 87.
[30]). Дело, 1882, № 1. Журнальные заметки, с. 85.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

этих тифов, дифтеритов слишком глубок..., пока уровень экономического положения не повысится, до тех пор всякие средства бессильны»[31]). Станюкович видит бессилие существующего строя. Рок событий ведет общество по гибельному пути. «Бессилие, несмотря даже на благие намерения, оказывается роковым...[32]); «даже усилия честных административных лиц оказываются бессильными в борьбе с «нравами», это бессилие как бы свидетельствует, что успешная борьба на почве настоящих условий едва ли может быть победоносна»[33]); «есть что-то трагическое во всех проявлениях подобного бессилия...»[34]).

В понимании необходимости изменения общих условий, в критике основ существующего строя Станюкович глубже идеологии просветительства, здесь он не укладывается в рамки «наследства» 60-х годов. Нельзя ограничивать мировоззрение Станюковича просветительской идеологией и потому, что он с глубоких демократических позиций решает вопрос о роли народа и личности в истории.

«История двигалась не народом, а высшими личностями. Сила в интеллигенции, а не в народе... Народ, масса... похожа на стадо баранов»[35]). Такой взгляд высказывает адвокат Присухин в романе «Два брата» (1880). Ему возражает Николай Вязников: если история движется «высшими организациями», то неужели они «могут смотреть, как низшие организации остаются во тьме нищеты и невежества?... В таком случае во имя чего же они двигают историю?»[36]). Попробуем разобраться в споре героев с помощью самого Станюковича.

«На его (народа.— *Л. Ш.*) костях написана история, и на его костях сложилось государство»[37]), — утверждает Станюкович в «Картинках общественной жизни». Народ, «платежная сила», производит материальные блага. Если народ не принимает участия в жизни общества, им (обществом) овладевают сумбурные идеи. В странах, где общество «слишком разобщено с народом и потому не имеет опоры, а народ совсем не принимает участия в общественной жизни страны, — является широкое поле для проповеди всевозможных сумбурных идей»[38]).

В вопросе о роли народа в истории либеральный адвокат Присухин опровергнут. История развивается народом и для народа — в этом ее смысл. Борьба должна вестись «в интересах людей, которые не заражены исторической язвой»[39]), т. е. в интересах народа, большинства нации. И, конечно, согласен писатель с Вязниковым, который доказывает Присухину, что «были люди, есть и будут, для которых страдания масс были единственным двигателем их деятельности. Они были только выразителями этих же масс»[40]).

В то же время взгляды Станюковича на историю противоречивы. В общественной жизни то или иное направление обеспечивается руководящей идеей[41]), ложные идеи приносят большое зло. «История знает немало примеров, когда злейшие формы острого помешательства считали нормальным явлением»[42]). Обществом, оказывается, движут идеи,

---

[31]) К. Станюкович. Сочинения, 1907, т. 9, с. 333.
[32]) К. Станюкович. Сочинения, 1907, т. 7, с. 179.
[33]) Там же, с. 191.
[34]) Там же, с. 178.
[35]) К. Станюкович. Сочинения, 1959, т. 4, с. 436.
[36]) Там же, с. 438.
[37]) К. Станюкович. Сочинения, 1907, т. 7, с. 20.
[38]) Дело. 1882, № 1. Журнальные заметки, с. 83.
[39]) К. Станюкович. Сочинения. 1907, т. 7, с. 191.
[40]) К. Станюкович. Сочинения. 1959, т. 4, с. 438.
[41]) К. Станюкович. Сочинения. 1907, т. 7, с. 211.
[42]) Там же, с. 315.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

этические принципы: «Наша самобытная этика является основой всего строя общественной жизни»[43]). И еще более определенно высказывается он в 90-е годы, во время работы в органе либеральных народников «Русское богатство»: история делается «теми широкими идеями и теми носителями их, которые современниками нередко считаются безумцами»[44]), делая уступку народническому пониманию роли личности в истории. В этом вопросе Станюкович был ближе к истине в 70-е годы, нежели в 90-е. Но одно неизменно: история развивается для народа, участие личности в ней определяется степенью выражения интересов народа, и «идеи справедливости... в конце концов одержат верх»[45]).

История подчиняется объективным законам, отменить которые не может никакая личность, будь то Наполеон или Людовик. Станюкович высмеивает отставного генерала, полагающего, что «Людовик был жертвой собственной слабости и подлого поведения своих неверных советников. Прими он своевременно меры, и — смею думать — ход истории был бы иной: никаких революций не было бы»[46]).

Вопрос о влиянии на мировоззрение Станюковича народнической идеологии освещен крайне слабо. «История русской литературы XIX века» под редакцией Д. Н. Овсянико-Куликовского относит писателя к «второстепенным беллетристам-народникам». В. П. Вильчинский считает, что Станюкович в «Воспоминаниях сельского учителя» идет по пути раннего народничества, близок с революционным народничеством в 70-е годы и испытал влияние либерального народничества в 90-х годах, во время сотрудничества в журнале «Русское богатство». В. Петрушков полагает, что, «симпатизируя народникам 70-х годов, писатель отрицательно относился к народникам 80-х и 90-х годов»[47]). Отмечает идейную близость Станюковича к революционному народничеству в 70-х годах Г. Ф. Лозовик, «однако Станюкович не был народником в полном смысле этого слова: он не разделял многих заблуждений народников и видел их слабые стороны»[48]). Таким образом, связь Станюковича с идеологией народничества признается, но конкретные доказательства по главным вопросам не приводятся, особенно страдают этим работы В. Петрушкова.

Как уже говорилось выше, В. И. Ленин основным признаком идеологии народников считал «их отношение к капиталистической эволюции России, обсуждение вопросов экономических и публицистических с точки зрения мелкого производителя». Постановка вопроса о капитализме народниками является шагом вперед по сравнению с просветительством. Этот шаг делает и Станюкович.

Вопрос о развитии капитализма у Станюковича неразрывно связан с пониманием роли общины в пореформенной России. Он считает, что вопрос об общинной форме землевладения в России разработан «еще в шестидесятых годах лучшими нашими писателями»[49]). Их традиций и придерживается в некоторых отношениях Станюкович.

В 70-х — начале 80-х годов писатель, выступая с «Журнальными заметками» в журнале «Дело», защищает общину, считает ее традиционной формой русского землевладения, которую «не могли... пошатнуть

---

[43]) К. Станюкович. Сочинения, 1907, т. 7, с. 540.
[44]) Там же, с. 555.
[45]) Дело. 1882, № 1. Журнальные заметки, с. 28.
[46]) К. Станюкович. Сочинения. 1907, т. 7, с. 451.
[47]) В. Петрушков. Идейное окружение К. М. Станюковича. Сталинабад, 1962. с. 116.
[48]) Г. Ф. Лозовик. Классик русской морской прозы. «Литература в школе», 1953, № 3, с. 74.
[49]) Дело. 1878, № 8. Журнальные заметки, с. 128.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ни иго монгольское, ни удельные междоусобия, ни крепостное право, ни отмена его»[50]). Община представляется ему оплотом против пороков капиталистической действительности: «...Благодаря только этой форме, русскому обществу не грозят ужасы пролетариата, если свободному развитию этой формы не будет помех»[51]). Общинное землевладение в России составляет «существенное социальное различие с европейским бытом»[52]), а народ — хранитель этих различий. Образованные классы далеки от народа и тем самым от самобытных форм его жизни, в которых «одних находится эмбриональный зародыш надежд на лучшее экономическое устройство»[53]). Общину, это «счастливо сохранившееся учреждение», необходимо оставить, иначе обезземеленным крестьянам придется в «европейском смысле решать экономический вопрос»[54]).

Таким образом, защищая, в отличие от народников, идею европеизации России, Станюкович не считает европейский строй идеальным для России (и здесь он идет дальше просветителей). В его отношении к Западной Европе, Америке много трезвых оценок. Он не обольщается демократическим равенством: это равенство «перед делом наживы»[55]). Иногда Станюкович даже поднимается до осознания классовых противоречий Европы. Так, из Парижа он пишет о «чистокровном жестокосердном буржуа», который «до сих пор не может без пены у рта говорить о коммуне»[56]). Побывав во время кругосветного путешествия в капиталистических странах, Станюкович писал: «Многое нравилось, но многое было несимпатичным — именно всеобщее стремление к богатству во что бы то ни стало, которое, казалось, придавало всей жизни низменный характер...»[57]). И Станюкович не решается делать категорических и окончательных выводов. Он сомневается: «Боязнь за будущее народа, имея перед глазами уроки европейской «истории», самая эта боязнь, как и приравнивание условий России к европейским, — вопрос, конечно, спорный»[58]).

Признавая для России более благоприятным некапиталистический путь развития, он не отрицал категорически и возможности развития капитализма. Идеализируя общину, Станюкович не закрывает глаза на те реальные препятствия, которые грозят погубить ее. Это прежде всего экономические трудности, ибо «...экономическое бессилие, вместе с неблагоприятными условиями, мешающими свободному развитию этой формы крестьянского быта», являются «...действительным средством к уничтожению этой формы»[59]).

Таким образом, отношение Станюковича к капитализму и общине противоречиво. Как просветитель, он приветствует всестороннюю европеизацию России, как народник, он хотел бы для России некапиталистического пути развития. Но европеизация невозможна без капитализации страны, а Станюкович предлагает взять в Европе то хорошее, что у нее есть, и оставить то хорошее, что есть в России — общину. Это и есть субъективизм в социологии, разоблаченный В. И. Лениным на примере Н. К. Михайловского.

---

[50]) Дело, 1878, № 8. Журнальные заметки, с. 56.
[51]) Там же, с. 128.
[52]) Там же, с. 129.
[53]) Там же, с. 130.
[54]) Там же.
[55]) К. Станюкович. Сочинения, 1907, т. 7, с. 253.
[56]) К. Станюкович. Избранные произведения. Изд. МО СССР, М., 1954, с. 13.
[57]) К. Станюкович. Сочинения, 1959, т. 2, с. 413.
[58]) Дело, 1882, № 1. Журнальные заметки, с. 87.
[59]) Дело, 1878, № 8. Журнальные заметки, с. 130.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Нужно подчеркнуть и следующий момент. Вера в общинные начала укрепляла и питала демократизм и гуманизм Станюковича. Народ, носитель общинного духа, стоит выше господствующих классов. Народ умеет решать общественные дела, чего нет в образованном обществе. В 1877 году писатель прямо указывал: «...Надо учиться у народа... При обсуждении какого-нибудь мирского дела вы заметите полное забвение своего «я», полное отсутствие того болезненного самолюбия, которое... на первый план выставляет свою личность... Дело поглощает личные счеты»[60]). Не только в деревне, но и в рабочих артелях «не встречается и сотой доли той неумелости или того хищничества, которое встречается чуть ли не в каждом нашем частном учреждении»[61]). Противопоставление образованных, но не умеющих вести общественные дела господ неграмотному, но «общественному» народу имело, конечно, важное значение.

Вера в общинные начала русского народа сохранилась у Станюковича на всем протяжении творчества. В. Петрушков признает влияние народничества на писателя только в 70-х годах. На самом деле, как нам представляется, по духу творчества Станюкович в 90-х годах, в морских рассказах, не менее народник, чем в 70-х[62]).

Сохранение веры в общинные начала в условиях 80—90-х годов было, считает Ленин, прогрессивным в известном смысле явлением по сравнению с отношением к этим началам «друзей народа», устыдившихся их. Такая вера воспитывала народ в духе «солидарной деятельности», служила «очагом альтруистических чувств»[63]).

Итак, мы приходим к выводу, что действительно на мировоззрение К. Станюковича оказали большое влияние и идеи просветительства 60-х годов, и положения народнической идеологии. Но писатель оказался глубже просветительства, особенно в радикальной критике основ существующего строя, в отношении к европеизации России. Станюкович оказался шире народничества и его доктрин. Он более трезво смотрел на российскую действительность. В то же время просветительские и народнические элементы мировоззрения писателя укрепляли в нем демократизм и гуманизм, помогли пронести веру в идеалы в нелегких российских условиях. Глубокий демократизм, просветительство и народничество оказывали влияние на мировоззрение Станюковича до конца творческого и жизненного пути.

Станюкович не был ни революционером, ни социалистом, как ни хотелось бы некоторым исследователям, особенно Петрушкову, который считает, что писатель подчинил свою деятельность «революционной борьбе за освобождение трудящихся масс из-под социального и политического гнета»[64]), зачислить его в таковые.

Радикальные взгляды отличали Станюковича, но никак не революционно-демократические. «Он воспитывался на бунтарских проповедях великих вождей революционной демократии и всецело разделял преобразовательные устремления Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Герцена, Писарева и других»[65]), — пишет В. Петрушков. Од-

---

[60]) Дело, 1877. № 12. Журнальные заметки, с. 123.

[61]) Дело, 1878, № 8. Журнальные заметки, с 131.

[62]) См. В. П. Вильчинский. Социальная проблематика морских рассказов К. Станюковича. — В кн.: «Проблемы реализма русской литературы XIX в.», М. — Л., 1961, с. 209—237.

[63]) В. И. Ленин. Сочинения, т. 1, с. 271.

[64]) В. Петрушков. Поэтика К. М. Станюковича-мариниста. ИРФОН, Душанбе, 1966, с. 4.

[65]) Там же, с. 6.

бе, 1966, с. 6.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

никаких оснований для такого вывода. Он боялся революции: «Если в Европе, вследствие особенности ее условий, приведших к сильному развитию капитализма, — борьба между классами принимает по временам обостренный характер и может разрешиться... страшной катастрофой, то у нас, мне кажется, при добром желании есть все шансы для мирного разрешения народного вопроса...»[66]). Эти слова не нуждаются в излишних комментариях. На основании того, что Станюкович предлагает изменить коренные условия, еще нельзя делать вывода о том, что он выступает за «экспроприацию угнетателей»[67]). Эксплуатацию Станюкович объяснял тем, что она «освящена нравами», и ее причина лежит в «косном невежестве массы»[68]). Какие меры предлагает Станюкович? «Возвышение умственного и материального благосостояния», «общественная помощь, понимаемая в самом широком смысле», «широкие идеи». Ясно, что эти меры — не то, что предлагал Чернышевский: как известно, он призывал народ к топору.

Не был Станюкович и социалистом, хотя В. Петрушков пытался доказать обратное. Об этом ясно говорят те картины будущего общества, которые встречаются в произведениях писателя. Например, в фельетоне «Сон в зимний вечер» (1880 г.) в деревне будущего сохраняется артельное производство, оно успешно с помощью государства борется с частным капиталом. На землю введен низкий налог, на капитал — высокий. В новогоднем фельетоне «Сибирской газеты» главные черты будущего города — обилие школ, библиотек, чистота и порядок (даже сохраняются городовые, — только вежливые). Инспектор Ребров («Без исхода»), мечтает о том времени, когда не будет ни богатых, ни бедных, а труд будет кормить всех. Непременное требование Станюковича — свобода слова, печати, справедливый гласный суд. Особенно много писатель говорит об увеличении крестьянских наделов и снижении налогов. Это всего-навсего защита интересов мелкого производителя. «Платежи и налоги — это, вообще говоря, такой вопрос, которому в состоянии придавать особую важность только мелкие буржуа...» В требованиях устранить малоземелье, высокие платежи, гнет администрации «социалистического ровно ничего нет.., ибо они нимало не объясняют экспроприации и эксплуатации, и устранение их нимало не затронет гнета капитала над трудом»[69]).

Верность Станюковича идеям просветительства, демократизма и народничества была и силой писателя, и его слабостью. Он не смог подняться на высшую ступень. Приведя слова Станюковича о том, что он не сочувствует русским марксистам, В. Петрушков восклицает: значит, он сочувствовал не русским (легальным) марксистам, а западноевропейским! И все это только на основании того, что Станюкович несколько раз выступал в печати против тех публицистов, которые без зазрения совести приписывают Марксу совершенно невероятные слова и поступки вроде того, что он вместо пива пьет кровь, выпущенную из жил буржуа[70]). Точно так же Станюкович выступил бы и против клеветы на любого другого общепризнанного политического деятеля. Однако, как говорит система общественно-политических взглядов Станюковича, писатель не был даже революционным демократом и тем более не был марксистом.

---

[66]) Дело. 1882, № 1, Журнальные заметки, с. 88.
[67]) В. Петрушков. Поэтика К. М. Станюковича-маринциста. ИРФОН, Душанбе, 1966, с. 7.
[68]) Дело. 1878, № 3. Журнальные заметки, с. 40.
[69]) В. И. Ленин. Сочинения. Т. 1, с. 299.
[70]) Дело. 1881, № 1. Журнальные заметки, с. 90.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Когда исследователи говорят о мировоззрении К. Станюковича, они любят ссылаться на мысль М. Горького о том, что психология старых русских литераторов была шире каких-либо политических учений, и слова Станюковича о несогласии его на узконароднические точку зрения. Но если быть последовательным, то не следует сводить общественно-политические взгляды писателя к какому-нибудь одному учению. Мировоззрение К. Станюковича вобрало сложный комплекс идей эпохи.

Эстетические взгляды Станюковича еще не являлись объектом специального изучения. В какой-то мере рассматривают их В. П. Вильчинский, В. Петрушков, И. Нович, но обычно исследователи ограничиваются общим указанием на близость эстетики Станюковича к эстетике революционных демократов, не вдаваясь в рассмотрение дела по существу.

Конец 60-х — начало 80-х годов — время формирования основных принципов эстетики Станюковича, во многом под влиянием революционных демократов и особенно своего старшего современника Салтыкова-Щедрина.

Свои воззрения на искусство в 70-х — начале 80-х годов, до ареста и ссылки в Сибирь, Станюкович высказывает в публицистике и преимущественно в «Журнальных заметках», печатавшихся в прогрессивном журнале «Дело». Это период усиленной работы теоретической мысли писателя. После возвращения из ссылки Станюкович не выступает с критическими обзорами, но это не говорит о затухании мысли художника. Середина и конец 80-х годов — очень важный период для Станюковича, когда он пробует (и успешно) силы в новых для него малых формах — рассказах, — продолжая в то же время создавать и романы.

Взгляды К. Станюковича на роль литературы в жизни общества, понимание им передовой тенденции в искусстве уже получили свое освещение в литературоведении. Обратимся к рассмотрению других, более конкретных вопросов эстетики этого писателя.

В конце 70-х — начале 80-х годов К. Станюкович разрабатывает концепцию романа, обобщающую собственную творческую практику (романы «Без исхода», «В мутной воде», «Наши нравы», «Два брата»). Эта концепция перекликается с теорией «нового» романа М. Салтыкова-Щедрина и критиков «Дела».

Подходя с передовых позиций к вопросу о роли искусства в общественной жизни, Станюкович всегда связывал задачи литературы с требованиями времени. Напряженная общественно-политическая борьба 70-х годов приводит Станюковича к выводу, что семейную, «амурную» тему в искусстве следует ограничить: «В такое-то время, мне кажется, довольно трудно, если не невозможно — писателю, обладающему отзывчивостью и пониманием сложных явлений жизни, брать свои сюжеты специально из сферы амура и культивировать этот сюжет с услаждением»[71]). В трудное для народа время писатель не имеет права замыкаться в семейной сфере. Как известно, за ограничение семейной тематики выступал и Салтыков-Щедрин, выдвигая понятие «нового» романа в отличие от «старого».

Правда, нужно учесть одно обстоятельство. Как пишет Е. Покусаев[72]), современная Щедрину критика в понятие романа вкладывала главным образом изображение интимного мира человека, семейно-бытовых и любовных коллизий, т. е. романная форма трактовалась с точки зрения буржуазных требований к роману. Видовые черты семейного,

[71]) Дело, 1881, № 1. Журнальные заметки, с. 98.

[72]) Е. Покусаев. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. Гослитиздат, М., 1963, с. 163.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

буржуазного романа, были перенесены Щедриным, а за ним и Станюковичем на понятие жанра в целом.

Критикуя современный буржуазный роман, Салтыков-Щедрин писал, что современная ему действительность «представляет слишком немного благоприятных условий для спокойного творчества»[73]). И Станюкович считал в связи с этим, что беллетрист волей-неволей должен избегать счастливых финалов с «пирками» и «свадебками». «Благополучие — удел немногих, и благополучные романы и повести — анахронизм в наше время»[74]). В романах самого Станюковича 70-х годов («Без исхода», «Два брата»), действительно, семейная тематика не доминирует, в них любовные коллизии развертываются на широком фоне идейной борьбы, а лучшие герои гибнут.

Станюкович и Салтыков-Щедрин касаются проблемы положительного героя. На этом пути перед литературой стояли огромные трудности. Щедрин видел их в том, что по традиции истинный герой, как считалось, должен быть непременно олицетворением добродетели. Положительный образ деятеля нового типа сложен сам по себе, как сложны и условия его существования. Писатель, разрабатывающий тему «нового человека», должен, по крайней мере, стоять на одном идейном уровне с изображаемым лицом. Таким образом, считает Салтыков-Щедрин, хотя «осознана необходимость положительного отношения к жизни», но «внутренняя сложность нового типа и бедность его внешней обстановки», укоренившееся «предубеждение в пользу типа отрицательного»[75]) препятствуют созданию положительного образа в литературе.

Аналогичные мысли высказывает Станюкович. В современной литературе он видел «темы все нерадостные»[76]), а русская и европейская литература нуждается в глубоко правдивом образе, в котором были бы сконцентрированы «все мысли и думы Фауста нашего времени». Искатели правды в литературе обычно изображаются бледно, отрывочно, вне связи с условиями их деятельности и тем создается ложное представление о новом герое. Основную причину слабой обрисовки положительных героев Станюкович видел в цензурных условиях и недостатке талантов[77]).

Общность точек зрения К. Станюковича и М. Салтыкова-Щедрина, двух близких по эпохе писателей, несомненна при более глубоком характере взглядов сатирика.

В «Журнальных заметках» Станюкович неоднократно критиковал «протоколистов» типа П. Боборыкина, В. Крестовского, М. Авдеева и им подобных. В произведениях Боборыкина мало «творческого элемента», а потому автор не может создать образы с «типической закваской». Под покровом натурализма у Боборыкина «скрывается ужасная фальшь и отсутствие реализма»[78]),— доказывает Станюкович анализом рассказа «Умереть—уснуть». Это произведение—точный каталог предметов и психических ощущений. В итоге — «потешная мелодрама, претенциозно выдаваемая за реальное воспроизведение»[79]). Натурализм не выражает прогрессивных идей, он принижает духовную сторону человеческого бытия, а когда «идеалы и мысль становятся лишними, — пишет Станюкович, — тогда честь и место — порнографии в литературе и искусстве»[80]),

---

[73]) М. Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве. «Искусство», М., 1953, с. 117.
[74]) Дело. 1881, № 1. Журнальные заметки, с. 90.
[75]) Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве. «Искусство», М., 1953, с. 185.
[76]) Дело. 1882, № 1. Журнальные заметки, с. 90.
[77]) Дело, 1881, № 5. Журнальные заметки.
[78]) Дело, 1881, № 1. Журнальные заметки, с. 99.
[79]) Там же, с. 103.
[80]) Дело. 1881, № 7. Журнальные заметки, с. 42.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

как это наблюдается у Немировича-Данченко. «Под фиговым листком якобы «протоколизма» и потребностью реального изображения жизни»[81]) скрывается отсутствие одухотворяющего искусства.

Критика натурализма, борьба против пассивного, созерцательного искусства имела большое значение для Станюковича. Она помогла писателю в конце 80-х годов объединиться с новыми литературными силами, лучшим представителем которых был В. Короленко, выступивший с лозунгом «беспокойного» искусства.

Далеко не случайно, что именно в сибирской ссылке, когда писатель разрабатывает морскую тематику, у него возникает интерес к творчеству В. Г. Короленко. В этом художнике К. Станюкович видел талантливого мастера, рассказы которого едва ли не самое лучшее «из всего беллетристического сумбура, печатавшегося в последнее время»[82]). О Короленко как человеке и писателе «он отзывался с искренним восторгом, ему очень нравились его произведения, он говорил о них с неподдельной любовью»[83]). Из современных писателей в конце 80-х годов он выделял еще Г. Успенского: «Не особенно радуют и журналы, — писал он. — Один Успенский да два прелестных очерка Короленко, а затем по части беллетристики — все ординарно и тошно до темноты»[84]).

В творчестве Станюковича происходят важные изменения. Появляется новый герой — простой русский матрос с душой крестьянина. Станюкович сам почувствовал фальшь тех положительных героев, которыми снабжали литературу писатели-народники (вспомним выступления Станюковича об отсутствии настоящего положительного героя в литературе). Короленко писал в 1888 году: «Мы теперь уже изуверились в «героях», которые... двигали (в романах, конечно) на своих плечах «артели» в 60-х и «общину» в 70-х годах. Тогда мы все жаждали «героев», и гг. Омулевские и Засодимские нам этих «героев» доставляли. К сожалению, герои оказались «аплике» не настоящие, головные. Поэтому теперь мы прежде всего ищем уже не героя, а всамделишнего, настоящего человека, не подвига, а душевного движения, хотя бы и не похвального, но непосредственного»[85]). Эти «непосредственные» душевные движения Станюкович нашел в душе матроса и гуманного интеллигента — морского офицера, и если в 70-х годах Станюкович преимущественно в публицистике говорил о народе как основе государства, то в морских рассказах он показывает народ в действии.

Таким образом, слова Станюковича о верности традициям 60-х годов наполняются реальным содержанием. В общественно-политических взглядах он под влиянием шестидесятников остался навсегда гуманистом и демократом на основе просветительства. В некоторых вопросах он пошел дальше просветительства вместе с народничеством, но не ограничивал свое мировоззрение доктринами этого учения. 70-е годы наложили печать на формирование общественно-политических взглядов писателя, сохраняя влияние вплоть до девяностых годов.

Ближе всего к революционному демократизму Станюкович подошел в эстетике. Его суждения во многом совпадают с революционно-демократическим пониманием искусства, представленным в 70-е годы М. Салтыковым-Щедриным. Вместе с тем К. Станюкович, перейдя к морской

---

[81]) Дело, 1881, № 7. Журнальные заметки, с. 38.
[82]) Е. Некрасова. Константин Михайлович Станюкович. Его поездка в Сибирь и жизнь в Томске (по письмам и воспоминаниям). «Русская мысль», 1905, № 10, с. 167.
[83]) Там же, с. 167.
[84]) Там же, с. 166.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

теме, как бы переживает второе рождение, связанное с теми новыми веяниями в русской литературе, которые наиболее полное выражение нашли в эстетике и творчестве В. Г. Короленко. Это обстоятельство объясняет тот факт, что вопреки творческой судьбе некоторых шестидесятников и семидесятников, сошедших со сцены к концу XIX века, Станюкович поднялся на новую высоту, обогатив критический реализм морскими рассказами и повестями.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

К. О. ВАРШАВСКАЯ

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ЖАНРА НОВЕЛЛЫ

Большинство современных исследований, ставящих проблемы малых жанров, отмечены поисками различных методологических решений. Такая направленность оправдана — и в силу того, что обозримость новеллистических форм повествования облегчает постановку общежанровых проблем, и в силу того, что некоторые вопросы жанристики, обретя единодушную трактовку в исследовании «крупных» жанров, становятся предметом дискуссии, едва речь заходит о малых жанрах. В этом свете представляется необходимым уяснить характер тех методологических оснований, на которых ставились проблемы жанра новеллы, получая различные, порой взаимоисключающие трактовки: история изучения жанра — один из путей к осознанию его сущности.

История поисков определений жанра новеллы — это история дискуссий. Одним из наиболее ранних, упрочившихся в особенности в немецкой теории новеллы, критериев ее было признание специфики в «новизне», «исключительности», «вырванности из связей целого» отображаемого жизненного явления. Необычность, новизна, динамизм действительно были характерными признаками новеллы в эпоху ее генезиса в литературе Возрождения — тогда они имели непосредственный содержательный смысл. Его ярко характеризует Н. Я. Берковский: «Новелла» — «новость», как понимали ее итальянцы Возрождения, впервые создавшие новеллу. Новелла — история обновлений, вносимых в жизнь людьми. В классической новелле жизнь податлива, она пластична, она — добрый материал для лепки в руках умелого индивидуума, каждый нажим на этот материал открывает нам, какие эволютивные силы и средства скрываются в нем»[1]).

Известно, что те качества, которые возникают в жанре в эпоху генезиса, обладают особой устойчивостью. Новизна, острота, свежий поворот материала часто составляют и ныне тот специфический жанровый признак, по которому мы ощущаем собственно новеллу в отличие от других видов малых форм повествования. Однако не исключительность новеллистического факта, не самый «эффект новизны» являются конструктивным принципом новеллы. «Новизна» выступала как полярность скованности средневекового уклада, необычная коллизия — как полярность традиционной неподвижности, свежее осмысление привычного — как вызов рутине.

---

[1]) Н. Берковский. Чехов. От рассказов и повестей к драматургии. — «Русская литература», 1965, № 4, стр. 27.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

По мере развития новеллы исключительность материала перестает быть столь существенным признаком этой структуры по типу контраста противоречий — сама структура остается, преломляясь в различных формах. От малых форм «отпочкуется» собственно новелла, в которой «эффект новизны» сохранится как существенный признак, однако его непосредственно содержательный смысл нередко затемняется, он обретает некую самодовлеющую условность искусственного артистицизма. Отсюда пушкинская неуловимо-ироническая игра новеллистическими эффектами в «Барышне-крестьянке», «Метели», отсюда чеховская ирония в адрес Мережковского, именовавшего все рассказы Чехова новеллами.

Поиски специфики новеллы прошли еще через один интересный этап, который ярче всего сказался на дискуссии, посвященной новелле, в 1935 году в редакции журнала «Знамя». Этот новый ход рассуждений на первый взгляд кажется прямо противоположным представлению о новелле как отражении «необыкновенного», однако в основе его лежит все та же методологическая позиция: закрепить за новеллой определенную сферу жизненного материала.

«Новелла — это жанр, который возникает уже на почве очень освоенного материала». «Какое-то количество остановившихся и уже описанных вещей — условие, совершенно необходимое для возникновения новеллы в каноническом смысле этого слова». «...На базе развития романа с его законченными типами получается новелла», — в унисон говорили участники «Беседы о новелле»[2]). Здесь прежде всего бросается в глаза то, что современная новелла, основанная на чрезвычайно текучем жизненном материале, не соответствует этому критерию, а также и новелла Возрождения, которая, как известно, не имела ни романной базы, ни стабилизировавшейся жизненной основы. Закостенелость, стабильность жизненного материала послужили почвой для мопассановской и чеховской новеллы. В творчестве Чехова наряду с родственной Мопассану новеллой развиваются другие типы повествования, обусловленные русской предреволюционной действительностью. Известно, что в бабелевской новелле источником своеобразия является ее сплав старого и нового. Таким образом, устанавливая зависимость развития новеллы от специфики «устоявшегося», «стабилизировавшегося» жизненного материала, критики говорят об одной конкретно-исторической форме новеллы, связывают ее лишь с определенной стадией развития, главным образом, мопассановской.

Наконец, в поисках жанрообразующих признаков новеллы критики нередко отмечали ее реалистическую направленность, ее внимание ко всему житейскому, к сфере частной жизни человека, его быту. При всей справедливости этих характеристик, они также не исчерпывали всего многообразия и не проясняли в полной мере тот жанровый водораздел, за которым подобные типы новелл обретали свою жанровую определенность в сопоставлении, например, с бытовым романом или физиологическим очерком. Исследование политических новелл Эрдберга[3]) показало, что новелле отнюдь не противопоказана сфера политики. Романтическая новелла, как известно, обращена к миру сверхчувственного и фантастики. Таким образом, сама история литературы опровергает представление о стабильности, медиократии как отличительном качестве жизненного материала, формирующего новеллу. В чем же своеобразие новеллистического материала? Где тот фокус, преломляясь

[2]) Беседа о новелле. — «Знамя», 1935, № 1, стр. 204, 205, 212.

[3]) Б. Брайнина. Политические новеллы Эрдберга. К проблеме жанра. — «Литература и искусство», 1931, № 1, стр. 91—99.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

в котором, жизненный материал эпохи Боккаччо и Гофмана, Чехова и С. Антонова воплощался в произведения, которые, при всем их разнообразии, мы возводим к жанрам новеллистическим?

Пытаясь уяснить жанровую сущность малой прозы, мы прежде всего должны оговорить: мы исходим из теснейшей близости больших и малых форм прозы, из родства их многих художественных принципов. Резкое размежевание их не соответствовало бы истинному соотношению этих жанров. Есть ли тогда смысл в поисках жанрообразующих принципов? «Теорией новеллы является для нас история новеллы»[4]), — писал критик В. Гоффеншефер. М. Юнович в статье «Новелла», помещенной в «Литературной энциклопедии», объявила поиски «абсолютных» критериев жанра новеллы уделом теоретиков буржуазно-идеалистической литературной науки: «Новелла по своему конкретному качеству может быть существенным образом различна ... Поэтому и нельзя установить устойчивых «признаков» новеллы... На практике понятие новеллы в каждом данном случае переменно»[5]).

Современная теория отвергает такой подход к жанру, ищет его устойчивых признаков. Определению жанрообразующих принципов открывает перспективу уяснение специфики жизненного материала, формирующего жанр.

В поисках ее естественно обратиться к суждениям Белинского, ибо именно в эпохи кристаллизации жанра возникает свежее ощущение жанра, ибо именно гению Белинского было в такой мере доступно это ощущение. В. Днепров считает, что Белинский не отличает жизненного материала в рассказе и романе: «Весьма интересно, что Белинский, анализируя отношение повести (под повестью Белинский разумеет и то, что мы называем рассказом.— *В. Д.*) к роману, вовсе не старается выделить круг определенного содержания, которое дало бы основание для существования жанровой формы повести в отличие от романа. Напротив, с присущей ему смелостью и последовательностью в проведении принятой теоретической точки зрения он утверждает, что повесть вырастает из романа, что она покоится на художественном опыте романа и существенно близка к нему по способу изображения жизни»[6]). В. Днепров здесь указывает на ценную сторону суждений Белинского. Однако диалектика теоретической точки зрения Белинского сказалась в том, что, подчеркивая родство различных форм прозы, он вместе с тем указывал и на их специфику. Задаваясь вопросом о причинах различного объема эпических произведений, он писал: «Повесть есть тот же роман, только в меньшем объеме, который у с л о в л и в а е т с я с у щ н о с т ь ю и о б ъ е м о м с а м о г о с о д е р ж а н и я (разрядка наша.— *К. В.*)»[7]). Кратность в понимании Белинского — принципиально важный признак, имеющий в основе не только масштаб изображаемого, но и его сущность. Совершенно определенное качество изображаемого, которое лежит в основе малых жанров, присуще самым разнообразным сферам жизни, оно не сосредоточено в каком-либо круге материала («исключительное» или «обыденное», «новое», или «устоявшееся»). Своеобразие содержания малых жанров по Белинскому — особая сосредоточенность, интенсивность содержания; события и факты, изображенные в них, не обладают размахом и широтой, не обладают романной протяженностью в пространстве и во времени, но это не меняет их основного новеллистического

[4]) В. Г о ф ф е н ш е ф е р. Судьбы новеллы. Статья первая. — В кн.: В. Г. «Мировоззрение и мастерство», ГИХЛ, М., 1936, стр. 221.

[5]). М. Ю н о в и ч. Новелла. — «Литературная энциклопедия», т. 8, 1925, стр. 114.

[6]) В. Д н е п р о в. Роман — новый род поэзии. В кн.: В. Д. «Проблемы реализма». Изд. «Сов. писатель», Л., 1961, стр. 139.

[7]) В. Г. Б е л и н с к и й. Собр. соч. в трех томах, т. II, ГИХЛ, М., 1948, стр. 41.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

качества — концентрации, интенсивности содержания: «Есть события, есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века. Повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки»[8]). Таким образом, жанр повести (рассказа) по Белинскому имеет свои рамки, ибо обобщает жизненное содержание определенного объема и специфической сущности — сосредоточенности, интенсивности.

Особого внимания заслуживает обоснование объема малых жанров в теории новеллы И. Виноградова. Привлекает уже самая постановка им проблемы изучения новеллы, объединяющая исторический теоретический аспекты — она была смелым шагом в его время и остается остро современной для нас. «Только в том случае мы можем говорить о росте, об изменении, если мы знаем, что растет, изменяется, если мы будем рассматривать предмет как нечто качественно-своеобразное, обладающее какой-то специфической структурой»[9]). Плодотворность этой методологической позиции демонстрирует работа И. Виноградова «О теории новеллы». И. Виноградов четко определяет конкретно-исторический облик новеллы на различных этапах ее развития, сближаясь в этом с В. Гоффеншефером, который на большом эмпирическом материале продемонстрировал связь различных форм новеллы со спецификой жизненного содержания определенных эпох. Но если В. Гоффеншефер принципиально отказывается от поисков того конструктивного принципа, который роднит эти формы, то И. Виноградов поставил своей целью выявить сущность новеллы как жанра, объединяющего все многообразные виды новелл. Статья И. Виноградова содержит много интересных идей и положений, развитие которых открывает богатые перспективы в изучении «малого эпоса» — его идею о тяготении новеллы к философичности и лиричности, суждение о «цельности» ее. Но мы оставляем их за рамками данной статьи, сосредоточивая внимание на его центральном положении о концентрации материала как важнейшем жанрообразующем принципе новеллы. Сущность новеллы теоретик видит в том, что, отражая те же противоречия действительности в их диалектическом развитии, что и роман, «...новелла дает эти противоречия в сконцентрированном, как бы сведенном к резкому и отчетливому противопоставлению виду»[10]), «... в новелле нет такого детального развертывания каждого из членов этого противоречия, какое имеется в романе, — развертывания в широту и во времени. Здесь эти противоречия даны более «собранно», сведены к какому-то сконцентрированному простому отношению. Новелла, если можно так выразиться, демонстрирует противоречие, в то время как роман раскрывает его с широтой и обстоятельностью»[11]).

Как видно из приведенных суждений критика, он исходит из материалистического признания жизненных противоречий как объективной основы жанра, однако он не раскрывает своеобразия жизненного материала как предпосылки жанровой специфики и даже отождествляет жизненное содержание большого и малого эпоса. Сближение жизненных противоречий в романе и новелле и акцент на формировании жанровой определенности за счет способа организации материала ставили критика перед опасностью формализма. Однако в конкретном анализе ему удалось избежать наметившегося теоретически формализма. Согласно Ви-

[8]) В. Г. Белинский. Соб. соч. в трех томах, т. 1, ГИХЛ, М., 1948, стр. 112.
[9]) И. Виноградов. О теории новеллы. — В кн.: И. В. «Борьба за стиль», ГИХЛ, Л., 1937, стр. 5.
[10]) Там же, стр. 23.
[11]) Там же, стр. 24.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ноградову уяснение жанровой сущности малых форм прозы состоит не только в абстрагировании конструктивного приципа, но и в раскрытии его многообразных форм воплощения. Жанрообразующий принцип не существует в «чистом виде» — художественную плоть и кровь он обретает в произведении, организующем конкретно-исторический материал, преломляя его через призму авторской индивидуальности. Он «обрастает» традициями и приемами, то замирающими в определенные эпохи, то оживающими, когда возникают условия, родственные условиям их генезиса. И если необходимо изучать малые жанры в свете этого принципа, то и совершенно невозможно изучать его в отрыве от конкретных форм. Формы эти поразительно многообразны. Это новелла, построенная на противоречии, проявляющемся уже в самом наличии изображаемого факта, интерес которого при этом не обязательно в его исключительности, но в его отклонении от «нормы», от должного. Это новелла Гофмана, в которой автор стремится разрешить противоречия, поднявшись над ними в мире субъективном, средствами романтической иронии, и новелла Э. По, построенная на разгадке тайн. Это новелла, заостряющая характер, и новелла, в которой центр тяжести переносится на предельно выразительную ситуацию, новелла, концентрирующая противоречия в многофункциональной детали, и новелла, главным жанрообразующим элементом которой является «сказ». На основе этих конкретных форм новелл возникали различные теории, определяющие их сущность, то «установкой на устное повествование», то особой сюжетностью, то «одним происшествием». Эти определения, при всей их односторонности, имели объективное основание, но они указывали лишь на частные признаки малых жанров, которые коренились в более общем, родящем все эти формы жанрообразующем принципе. Этим конструктивным принципом новеллы является концентрированное изображение действительности в единстве полярных противоположностей. Уяснить тесную связь принципов концентрации в новелле с особенностями ее жизненного содержания — насущная задача современной теории малых жанров. Отбрасывать «теорию концентрации» как сугубо формалистическую, как это делает, например, А. Соскин,— значит, заведомо отказаться от познания жанрового своеобразия малых форм прозы. А. Соскин, приведя суждения И. Виноградова, В. Гоффеншефера, В. Ермилова и др. о «концентрации», «сгущенности», «прессованности» жизненного материала в новелле, обрушивается на них: «...если присмотреться к этому распространенному мнению повнимательнее, станет ясно, что в основе его лежат весьма недвусмысленные формалистические и волюнтаристские предпосылки. В самом деле, согласно этой теории причина, определяющая ту или иную жанровую форму произведения, из области объективного переносится в область субъективного и сводится к произволу автора. Получается, что жанр произведения, то есть один из элементов его формы, обусловливается не характером, не составом жизненного материала, воплотить который собирается художник, а его предварительным, произвольным решением — выбрать ли рамки рассказа или рамки романа»[12]). Здесь в ход мысли критика явно вкралась логическая несообразность. При таком подходе с неменьшим основанием можно обвинить в «формализме и волюнтаризме» хотя бы... Горького, на основании цитируемого самим А. Соскиным совета молодым писателям начинать учиться писать с преднамеренного обращения к маленькому рассказу. Принципы концентрации порождены не произволом автора, а самой спецификой жизненных противоречий, своеобразием отражаемого материала. На эту зависимость нередко указывает тот же

[12]). А. Соскин. Возможности жанра. — «Звезда», 1953, № 3, стр. 146.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

И. Виноградов: «И у сказки, и у легенды есть свой материал, свои принципы подхода к действительности, глубоко отличные от материала и подхода к действительности в фабльо, шванке, новелле»[13]). Упреки в произволе автора и в формализме как логическом следствии «теории концентрации» абсолютно несостоятельны, как и отказ от поисков своеобразия типизации и индивидуализации в малых жанрах.

А. Соскин ставит своей целью утвердить мысль о том, что жанр произведения обусловлен «характером», «составом жизненного материала». С этих позиций он дает убедительное обоснование жанрового новаторства Чехова: «Специфика жизненного содержания, определившего их («Душечки», «Ионыча». — *К. В.*) форму, не в количественной ограниченности материала, но в самом качестве, и выбор всего нескольких вех, притом однотипных, имеет глубоко содержательный характер: «трагическая пустота человеческих жизней», бессодержательных, бесплодных, определила жанр «Душечки». Нельзя думать, что историю Душечки возможно было бы развернуть в широкое эпическое полотно, построить на этом жизненном материале роман или повесть. Если бы это случилось, перед нами была бы не душечка, а какой-то другой человек, с иной, очевидно, более богатой психологией, с иной, очевидно, более содержательной биографией, в которой были бы, очевидно, какие-то события, какое-то движение, какое-то подобие человеческой, а не растительной жизни...»[14]). Убедительно раскрыв важнейшую предпосылку жанрового своеобразия — специфику жизненного материала, — критик отринул другие, не менее важные жанровые признаки, и это обеднило его концепцию. Не собственно бедность духовного облика Душечки обусловила обращение к жанру новеллы (попробуем с этой точки зрения понять смысл воплощения в жанре рассказа, например, образа Андрея Соколова в «Судьбе человека» Шолохова), но сосредоточение смысла произведения на двух полюсах: предельно конкретный облик героини, с одной стороны, предельно общее расчеловечивание человека, с другой — отклонение от нормы и сама норма предстают в новеллистически цельном и напряженном сопоставлении.

Таким образом, мы видим, как открытие специфики жанра новеллы рождалось и у одного, и у другого критика тогда, когда они исходили из единства жизненного материала и способа его художественного претворения. Эстетическое содержание произведения не тождественно внеположенному жизненному материалу — стоило А. Соскину оставить это в тени, как возник принципиальный отказ от поисков новеллистического способа отражения; стоило И. Виноградову ослабить внимание к специфике жизненного содержания малых жанров — и в его теории замаячил призрак формализма.

Разрешение проблемы связи художественных принципов новеллы со спецификой отображаемой действительности важно для уяснения закономерностей литературного процесса. Одним из дискуссионных до сих пор является вопрос о «сосуществовании» больших и малых жанров. Некогда Б. Эйхенбаум поставил под сомнение возможность одновременного и с равным напряжением развития новеллы и романа[15]). В дискуссии 1935 года о новелле возникла полемика — хронологическое совпадение или же генеалогическая связь существует между кризисом романа и расцветом новеллистики? Одни критики говорили о вытесне-

[13]) И. Виноградов. О теории новеллы. — В кн.: И. В. «Борьба за стиль», ГИХЛ, Л., 1937, стр. 27:

[14]) А. Соскин. Возможности жанра. — «Звезда», 1953, № 3, стр. 147—148.

[15]) Б. Эйхенбаум. О. Генри и теория новеллы. — В кн.: Б. Э. «Литература», Л., «Прибой», 1927.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

нии новеллы романом, другие о плодотворности «толстороманического уклона» для ее будущего развития, но так или иначе их отношения определяли как «оппозиционные». Такая постановка вопроса, видимо, отвечает не всем этапам литературного развития. Разделение новелл на те, которые являются «конденсацией больших форм», и те, которые «служат эмбрионом больших полотен»[16]), также представляется механическим. Развитие жанров романа и новеллы нередко представляет две стороны единого процесса освоения нового жизненного материала эпохи при помощи выработки новых средств повествовательного искусства, родственных в этих жанрах. Эта проблема требует специального исследования.

Поиски структуры предмета изображения в жанрах — насущная задача современной науки. Именно здесь коренится ошибочное, на наш взгляд, суждение В. Днепрова о месте новеллы в современной жанровой системе. Исследователь свои ценные суждения о синтетизме современного рассказа неправомочно возвел в типологическое качество этого жанра, исходя из сопоставления его со «старой новеллой», жанрообразующим качеством которой он считает «необычность материала»: «Среди рассказов этих писателей (речь идет о Тургеневе, Чехове, Мопассане, Горьком, Т. Манне и др.— *К. В.*) все реже встречаются произведения типа старой новеллы, в которых рассказываются редкостные эпизоды, забавные и поучительные жизненные анекдоты, яркие или удивительные случаи, с необычными сюжетами, интересными своим особенным, а не всеобщим содержанием»[17]). Отсюда делается вывод о том, что современная синтетическая новелла является качественно новым типом, аналогично днепровскому положению о современном синтетическом романе как особом, четвертом роде литературы.

В последнее время в противоположность тенденции игнорирования специфики жизненного материала наметилась другая, не менее ущербная — абсолютизация «тесной сращенности» качеств произведения с «характерным в жизни»[18]). Справедливо указывает Ю. Суровцев, что если исходить из этой «сращенности», то «получается тогда, что «характерное в жизни может быть выражено только в одной — единственной форме»[19]). Эта тенденция может привести к забвению еще одной важнейшей предпосылки жанрового своеобразия. Чтобы осмыслить специфику жанра, недостаточно выявить общие историко-литературные предпосылки, надо соотнести данное произведение с внутренними потребностями творчества данного писателя, с его индивидуально-творческим видением мира — с его авторской индивидуальностью. «Жанр — не застывшая безличная форма, а способ видения и отношения к действительности, закрепленный в определенной, но весьма подвижной и изменчивой форме. Он оказывается сложно опосредствованным со всеми сторонами творческого облика, его методом, стилем, манерой и мировоззрением»[20]), — пишет исследователь. Жанровое новаторство Чехова представало в извращенном виде, когда его лабораторией считали «осколочную» журналистику, когда его связывали с якобы присущим писателю импрессионистическим мироощущением, когда самую характерную особенность его мировоззрения, определившую новеллистическую

---

[16]) Беседа о новелле. — «Знамя», 1935, № 1, стр. 212.

[17]) В. Днепров. Роман — новый род поэзии. — В кн.: В. Д. «Проблемы реализма»», Изд. «Сов. писатель», Л., 1961, стр. 140.

[18]) В. Ковалев, П. Выходцов Время. Пафос. Стиль. Изд. «Наука», М.—Л., 1965:

[19]) Ю. Суровцев. Ни шагу... вперед. — «Вопросы литературы», 1967, № 2, стр. 31.

[20]). И. С. Пал. Вопросы теории жанра. Автореферат. М., 1966, стр. 8.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

жанровую доминанту в его творчестве, видели в том, что в самой структуре чеховских воззрений якобы лежало отрицание, но не утверждение. Своеобразие чеховского жанра, еще ждущее своего исследователя, может получить освещение в том случае, если будет выявлено в полной мере своеобразие жизненного материала его эпохи, если он будет вписан в жанровый контекст, если будет раскрыта его связь с чеховской концепцией личности, со всем творческим обликом корифея малых форм.

Как показывает краткий экскурс в историю изучения новеллы, единство специфики жизненного материала и способов его воплощения в их органической связи с авторской индивидуальностью — вот методологическая основа наиболее ценных достижений теоретической мысли в области исследования проблем новеллы.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

А. А. АЧАТОВА

ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ И СТИЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЕЙ-РЕАЛИСТОВ НАЧАЛА XX ВЕКА

«Новая литература,— отмечал М. Горький,— всегда начинается с нового человека, с нового героя».

Бурный рост капитализма и капиталистических отношений в России в конце XIX — начале XX вв. и массовое рабочее движение с участием революционной социал-демократии в нем способствовали общественному подъему широких народных масс, росту самосознания отдельно взятой личности. Это было, по выражению В. И. Ленина, начало эпохи «движения самих масс»[1]), «подъем чувства личности», который был вызван капитализмом, «оторвавшим личность от всех крепостных уз»[2]). Рост капитализма и развитие капиталистических отношений своеобразно преломлялись в человеческом сознании. С одной стороны, капитализм подавлял личность, нивелировал ее, с другой—вызывал в ней все усиливающееся сопротивление капиталистическому гнету, стремление отстоять свое «я», свое место в жизни и обществе. Этот процесс, естественно, получил свое выражение в литературе и искусстве.

Отстоять свое «я» для себя и в себе было своего рода знаменем различных декадентских течений в нашей литературе рубежа двух эпох. Но у писателей, поэтов декадентского лагеря это стремление часто выливалось в уход в область чистого искусства, в эстетский индивидуализм и формализм и в конечном итоге вырастало в отказ не только от изображения насущных проблем времени, но и в отрицание возможности революционного переустройства мира.

По-иному процесс роста самосознания личности выражался в реалистической литературе этого времени. Исторический характер самой эпохи не только определил идейное своеобразие творчества писателей-реалистов, но и кристаллизовал новое стилевое качество их произведений.

Настоящая статья, бесспорно, не претендует на какое-либо окончательное и исчерпывающее решение поставленных в ней проблем. В ней лишь будет сделана попытка посмотреть на процесс развития реализма конца XIX — начала XX вв. как на единую структуру, внутри которой было, разумеется, множество индивидуальных поисков и отклонений от общего.

В творчестве целой плеяды писателей-реалистов рубежа двух веков плодотворно и своеобразно была продолжена линия так называемого

---

[1]) В. И. Ленин. Соч., изд. 4-е, т. 18, с. 15.
[2]). Там же, т. I, с. 394.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

психологического реализма, столь ярко выраженная в бессмертных произведениях писателей-классиков XIX века, начиная с А. Пушкина и М. Лермонтова и кончая Л. Толстым и А. Чеховым[3]). Для развития психологического реализма это было весьма благоприятное время в связи с социальным пробуждением народных масс, их устремленностью к иной более совершенной жизни, поисками своего идеала. Сказанное относится не только к представителям передового революционно настроенного класса пролетариата, чье сознание озарилось идеей социализма, но и к той огромной, разношерстной массе мелкого люда, живущего, по выражению К. Маркса, не как «класс для себя», а как «класс для других». Весь этот мелкий люд, в том числе и мелкое мещанство, переживал мучительный процесс пробуждения от векового рабства, начинал осознавать, как замечал А. Луначарский, «свою оброшенность, свою униженность в жизни»[4]). Этот процесс «бесконечно мучительного» осознания своего «я» простым народом и стал предметом изображения писателей-реалистов рубежа двух веков.

В реалистической литературе этой поры окончательно разоблачен и низведен с литературного пьедестала так называемый «лишний человек» — выходец из дворян. «Выродками», «неучами», «дворянским отродьем» называет молодых дворян И. Бунин. Сатирическую линию морального вырождения дворянства завершил в 1910-е годы А. Толстой. Нехлюдов из «Воскресенья» Л. Толстого по существу был последним героем из дворян, овеянным авторской симпатией, да и то потому, что «выломился» из своего класса, стал «белой вороной» в своем кругу.

Герой-пролетарий как революционер-борец только еще вступал на историческую арену борьбы и жизни и был далеко не всеми писателями понят и принят. Зато жизнь простого народа: рабочих, крестьян, ремесленников, интеллигенции — была и понятна и хорошо знакома большинству писателей-реалистов. Сами они в большинстве жили жизнью этого мелкого люда, болели его болью, испытывали унизительную зависимость от «хозяев» и чувствовали свое моральное и нравственное превосходство над ними. Жизнь М. Горького, И. Бунина, А. Куприна, Л. Андреева, С. Скитальца и многих других — яркое подтверждение сказанному.

Обыкновенный, рядовой или, как было принято говорить, «маленький» человек, впервые в нашей литературе в творчестве целой плеяды писателей столь последовательно и преднамеренно становился не просто предметом сочувственного изображения, как личность приниженная общественными условиями и вызывающая к себе сострадание, а как личность, достойная всякого уважения и самого пристального внимания.

В нашем литературоведении давно утвердилось мнение, что в рядовом человеке-герое М. Горького (даже ранней поры его творчества) заложены качества потенциального победителя в борьбе с миром зла и насилия. И это утверждение ни у кого теперь не вызывает сомнения. Но верно ли в связи с этим считать литературных героев-протестантов и правдоискателей, выведенных в многочисленных произведениях у писателей-реалистов той же поры, героями какого-то второго сорта? И можно ли вообще в деле создания положительного героя времени оставлять М. Горького без единомышленников, рассматривать его твор-

---

[3]) Интересные мысли, наблюдения о развитии психилогического реализма в творчестве классиков XIX в. содержатся в работе У. Фохта «Пути русского реализма». «Советский писатель», М., 1963.

[4]) См. об этом «Социальная характеристика Л. Андреева», А. В. Луначарский. Полн. собр. соч., 1963, т. I.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

чество, как явление исключительное, противоречащее общей тенденции развития реализма этой поры?

Думается, что такая постановка вопроса не верна и в принципе ведет к искусственному сужению и обмельчанию полноводного русла реалистической литературы начала XX в. Роль Горького в этом русле можно сравнить с наиболее быстрой, светлой и глубокой струей, но одна эта струя не могла разлиться в столь широкое полноводное течение, каким была литература этой поры. В реалистической литературе этого времени, при всем своеобразии отдельных писателей, были общие тенденции, обусловленные самой жизнью, ее историческими условиями. И главное в этих условиях — рост сознания человека, неудовлетворенность своим положением, поиски новых истин, идеалов и развенчание старых истин, связанных с христианским смирением, долготерпением, упованием на волю господа-бога. И этот процесс передового общественного движения получил отражение в литературе, в творчестве целой группы писателей и поэтов.

Наиболее передовая часть русского общества связывала новые идеалы с идеей социализма, с идеей революционного преобразования мира. Другая, тоже демократически настроенная, но не разделявшая идеи социалистического переустройства жизни, усматривала новые идеалы в основном в непреходящих вечных ценностях—высокой нравственности, гуманизме, любви. Горьковский лозунг «Человек — это звучит гордо!» разделяли и принимали многие писатели-реалисты начала XX в. Но в отличие от Горького они понимали высокое назначение человека не в сфере его революционной деятельности за изменение самих жизненных обстоятельств, а прежде всего в сфере тех высоких этических устремлений, которые может быть не до конца осознанно, но постоянно живут в простом народе, питают его надежды на лучшую долю, побуждают в борьбе за иную, более счастливую и прекрасную жизнь. Вот почему писатели-реалисты и лучшие из поэтов романтиков, каким был, например, А. Блок, буквально набросились на тех прозаиков и поэтов из декадентского лагеря, которые своими писаниями пытались уничтожить, разрушить или хотя бы поколебать эту великую и последнюю цитадель высокого человеческого духа. Отсюда стремление противопоставить проникавшей в нашу литературу идеалистической, индивидуалистической философии, принижавшей человеческую личность, свою философскую концепцию, может быть порой не менее идеалистическую (как это было у Бунина и Блока), но которая отстаивала бы право человека на лучшее будущее, была проникнута ожиданием этого лучшего будущего. Но это вопрос специальный, и не о нем пойдет речь в настоящей статье.

Вопросы взаимоотношения личности и общества, пристальное внимание к проблемам мировоззрения, сложному и противоречивому душевному миру человека стали главным предметом изображения в искусстве и литературе. Со страниц реалистической литературы постепенно исчезает или, по крайней мере, удаляется на второй план само описание тяжелых производственных процессов, утрачивается обостренный интерес к быту и экономическим обстоятельствам, что было характерно для предшествующей народнической литературы. На первый план теперь выдвигается человеческая личность, сложная противоречивая человеческая натура. Это положение бесспорно не только для творчества Горького. Даже сквозь густой бытовизм крестьянских рассказов Бунина просвечивает, а порою и явственно выступает характер «жестокого русича».

Тема взаимоотношения человека и общества, которое убивает, нравственно и физически калечит человека, столь страстно прозвучав-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

шая в «Воскресеньи» Л. Толстого и в творчестве А. П. Чехова, по-своему продолжена писателями-реалистами молодого поколения. А. Куприн в повести «Поединок» дал исторически достоверную картину того, как оплот русского самодержавия — царская армия неизменно и последовательно убивала в офицере и солдате человека, превращая его то в цинично-бездушного салдафона Сливу, то в безвольного, гибнущего от запоя Назанского, то в затравленного, до чудовищности жалкого солдата Хлебникова. Трагическую картину разорения деревни, в связи с проникновением в нее капиталистических отношений нарисовали в своих произведениях И. Бунин, Н. Телешов, В. Вересаев. Беспощадным цинизмом, попирательством человеческого достоинства отмечены отношения буржуа-предпринимателей к рабочим в повести А. Куприна «Молох», в рассказах и очерках из жизни шахтеров А. Серафимовича.

И тем не менее не эта линия взаимоотношений личности и общества была ведущей в творчестве этих писателей. Со страниц многочисленных произведений этой поры встают образы правдоискателей, протестантов, борцов. В наиболее зрелых и социально-острых произведениях этой поры рядовой «маленький» человек становится поистине героем времени, вступающим в сложные противоречивые отношения не только с отдельными представителями господствующих классов, но и с классом в целом. Если даже исключить из этой галереи борцов героев М. Горького (об этом достаточно написано книг и статей), то протестантами-правдоискателями выступят и герои Куприна, и Л. Андреева, и Гусева-Оренбургского, и Скитальца, и других писателей-реалистов.

Подпоручик Ромашов из повести Куприна «Поединок» вступает в поединок не только с тупицей офицером Николаевым, но и бросает вызов армии в целом тем, что решает оставить никому ненужную и постыдную службу. Правда, этот поединок еще не озарен идеей революционного сознания и носит еще характер личный, морально-этический, тем не менее в лице Ромашова дан человек, далекий от смирения и беспрекословного подчинения воинскому уставу. Одной из сильных сцен повести является сцена свидания Ромашова со своим командиром полковником Шульговичем. «...Когда полковник заговорил о его матери, кровь вдруг горячим, охмеляющим потоком кинулась в голову Ромашова, и дрожь мгновенно прекратилась. В первый раз он поднял глаза кверху и в упор посмотрел прямо в переносицу Шульговичу с ненавистью, с твердым и — это он сам чувствовал у себя на лице — с дерзким выражением... «Сейчас я его ударю», — и Ромашов медленно перевел глаза на мясистую, большую старческую щеку»[5]). То, что младший офицер решился поднять руку на своего командира — факт для армии из ряда вон выходящий, он — свидетельство крайнего неблагополучия в армии, ее разложения, полного падения дисциплины. И написать об этом можно было именно в 1905 году, в момент позорного поражения русской армии в войне с Японией и начавшегося революционного брожения среди солдат и офицеров накануне революции 1905 года.

Показательной в повести является и другая сцена. Ромашов, посаженный на гауптвахту за то, что заступился перед старшим командиром за солдата, мысленно упрекает себя за невнимание к солдатам, за то, что ничего не сделал для того, чтобы «прикоснуться душой к их душам своим Я к ихнему Я»[6]), осознает, как мало готовил себя к борьбе. Размышления Ромашова были прерваны появлением под окном заключенного Шурочки Николаевой. И, словно бы подводя итог внезапно прер-

[5]) А. Куприн. «Поединок». Собр. соч. в шести томах. ГИХЛ, М., 1958, т. III, с. 374—375.

[6]) Там же, с. 366.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ванным мыслям, Ромашов «изо всех сил дернул к себе раму. Она подалась и с треском распахнулась: «Вот так! Вот так надо искать выхода!» — закричал в душе Ромашова смеющийся ликующий голос»[7]). Так и герой и сам автор приходят к признанию открытого протеста.

Подобно горьковским героям Фоме Гордееву («Фома Гордеев») и Луневу («Трое») герои Куприна студент Вознесенский («Корь») и молодой писатель Дружинин («Хорошее общество») разоблачают ложь, лицемерие, преступность «хозяев жизни», в обществе которых может развратиться даже самый чистый и порядочный человек.

А маленький музыкант портового кабачка Гамбринус еврей Сашка из одноименного рассказа А. Куприна в мрачные дни черносотенных погромов разбивает свою скрипку о голову полицейского Митьки Гундосого, называя его «предателем» и «убийцей». Этот герой Куприна по своему духу протеста очень близок к горьковским героям-протестантам.

Много общего в двух маленьких героях: Леньке из рассказа М. Горького «Дед Архип и Ленька» и Сашке из рассказа Л. Андреева «Ангелочек». Оба они много страдают и оба не мирятся со злом и несправедливостью жизни. Но главное в их характерах то, что оба они готовы драться за возвышенно-прекрасное, которое предстало перед одним из них в образе прекрасной девочки, перед другим в образе трепетно-нежного ангелочка — восковой елочной игрушки. И пусть не равноценны их идеалы, суть борьбы, созревшей в их маленьких сердцах, одна — защитить прекрасное.

С темой поисков истины и борьбы за более высокие идеалы тесно переплетается тема развенчания религиозных устоев, утраты веры в бога, как в высшую справедливость.

Сельский священник Василий Фивейский из повести Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского» шлет проклятия богу, державшему его долгое время в плену веры в справедливость и обманувшего его надежды на то, что за свои страдания он будет избран богом, ему будет даровано всевышним право сеять на земле добро среди униженных и оскорбленных. Подобно тому, как Ромашов («Поединок») бросает вызов представителям военной касты, отец Иван из повести Гусева-Оренбургского «Страна отцов» обвиняет духовную паству в обмане, наушничестве и предательстве и в пору революционного подъема масс сбрасывает с себя рясу священника. Не может ужиться в среде служителей церкви и плотник Захарыч, («Октава» С. Скитальца), которого уговорили петь в церковном хоре.

Тема духовного прозрения человека, роста самосознания, не прошла бесследно и для литературы о русской деревне. Особое место и здесь принадлежит М. Горькому, его повести «Лето». Очень близко по идейной направленности к этой повести стоят и произведения А. Серафимовича «У обрыва» и «Зарева». Даже крестьяне из произведений И. Бунина («Золотое дно», «Сны») томятся ожиданием перемен, бунтуют («Деревня») и убивают своих господ («Суходол»). А как психологически тонко передал И. Бунин мечту о подвиге в душе сказочного русского богатыря крестьянина Захара Воробьева («Захар Воробьев»). Пусть никто из этих героев-правдоискателей не равен горьковскому идеалу человека-борца, сознательно идущего на революционный подвиг, тем не менее писатели-реалисты, создавая своих героев (порою не без влияния М. Горького), не только не противостояли общему революционно-демократическому подъему в стране, но и не мало способствовали ему.

Рост самосознания человека, почувствовавшего всю несовместимость своего рабского положения с великим признанием человека

[7]) Там же, с. 368.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

в жизни и обществе, определил на одно из первых мест и в реалистической литературе конца XIX — начала XX века моральные проблемы, проблемы искусства, красоты. Это как раз та наиболее интимная сфера человеческих отношений, в которой скорее всего и более непосредственно проявляется человеческое «я». Писатели-реалисты показали, как любовь, искусство, красота, человеческий талант разрушаются, погибают в столкновении с волчьими законами буржуазного общества. О гибели искусства, человеческого таланта не мало прекрасных произведений создали Куприн и Скиталец. Потрясает своей реалистической правдивостью рассказ Куприна о чудесном русском борце-атлете Арбузове («В цирке»), судьбу которого решили сто рублей неустойки. Он не мог ее выплатить хозяину цирка, больным вышел бороться и умер от разрыва сердца. Даже красота, призванная вызвать в человеке самые благородные, возвышенные чувства, втаптывается в грязь, становится предметом торговли. Едва ли героиня рассказа Куприна («Жидовка») красавица-еврейка осознавала свою редкую красоту как великий дар природы. Мелкий хищник — содержатель грязного трактира не только унизил эту «совершенную» красоту, загнав ее в темный вонючий подвал, но и извлекал из нее выгоду, предлагая ее по сходной цене заезжим посетителям.

Однако и тема гибели таланта, красоты не была ведущей в творчестве писателей этой поры. Главное было в утверждении красоты жизни, красоты человеческого разума. Писатели показывали в своих произведениях моральную чистоту, высокие духовные запросы, благородные порывы души человека из народа и тем самым снимали вековое проклятие трагической предопределенности судьбы «маленького» человека с той поры, как он вошел в русскую литературу. Подобно тому, как нет состояния пассивности, безысходности в ранних драматических новеллах М. Горького, так нет этого состояния героев и в самых трагических новеллах А. Куприна. Вспомним чудесный рассказ Куприна «Гранатовый браслет». Разве трагическая судьба главного героя рассказа прежде всего привлекает внимание? Больше всего в нем привлекает и поражает та несравнимо высокая любовь, как «громадное счастье», которая приходит к людям раз в сто лет. И потому так необыкновенно вырастает в наших глазах скромный «маленький человек» «со смешной фамилией Желтков», душа которого владела таким чудесным даром. И даже гибель Желткова воспринимается как великое торжество любви, способное вызвать ответное чувство у другого человека.

Или в таком поистине трагическом рассказе Бунина, как «Веселый двор», трагедия умирающей от голода деревенской женщины Анисьи не заслонила прекрасного образа любящей матери, которая, напрягая последние силы, идет и идет по знойной дороге, с цветами в иссохшей руке, чтобы последний раз увидеть сына, последний раз перекрестить и благословить его. Прекрасен и плотник Захарыч — обладатель несравненного по красоте и силе голоса-октавы (рассказ Скитальца «Октава»), вольнолюбивая и гордая натура которого не могла позволить ему унизиться до того, чтобы продавать свой талант за деньги. Вопросы морали, этики, любви одни из тех вечных, общечеловеческих вопросов, которые в огромной мере определяют глубину человеческих характеров, и реалисты начала XX в. в большинстве своем решали их на уровне самых высоких демократических требований эпохи.

Сложная, противоречивая эпоха поисков истины и переоценки ценностей во многом определяла и жанровое своеобразие литературы начала XX в. Отражение научного, всестороннего и наиболее полного понимания объективных закономерностей развития человеческого общест-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ва возможно только в большом жанре и точнее — в жанре романа. Еще В. Белинский писал, что задача романа — «воспроизведение действительности во всей ее нагой истине»[8]). Такое научное, всестороннее раскрытие современного общества в начале XX в. мог дать лишь М. Горький — художник не только огромного таланта, но и самого передового, марксистского мировоззрения, связавший свою судьбу с революционными силами своей страны и большевистской партией.

Демократически настроенным писателям, группировавшимся в большинстве вокруг горьковского издательства «Знание», были далеко не ясны все исторические закономерности развития России на рубеже двух эпох. Оставаясь на общедемократических позициях, они могли в своем творчестве отразить лишь отдельные стороны объективной действительности. Это нашло свое выражение главным образом в малом жанре — небольшой повести, рассказе, новелле. Но и в небольшой повести, рассказе раскрываются, обнажаются столь важные проблемы времени, которые в той или иной мере проливают свет на эпоху в целом. В связи с этим заметно расширяются рамки малого жанра (не по объему, а по содержанию). Повесть, рассказ не редко приобретают черты эпичности, полифонизма, свойственные в основном жанру романа.

И еще одно существенное обстоятельство обращает на себя внимание. Если в классической повести отношения человека с обществом раскрываются в основном посредством проникновения художника в личную сферу человеческих отношений, в сферу быта, то в начале XX в. человек в повести раскрывается не столько в быту, сколько в мироощущении, мировоззрении, т. е. более в сфере духовной, чем в бытовой. И это не только характерно для повести Горького, но и для повести Бунина, Куприна, Гусева-Оренбургского, Шмелева и др. Поэтому так трудно определить жанр таких произведений, как «Фома Гордеев», «Мать», «Поединок», «Деревня». Это и психологические повести и социально-публицистические романы одновременно.

Именно как обобщающая исторически-достоверная картина России периода революции 1905 года была воспринята современниками повесть Бунина «Деревня». Повесть написана так, что за образом маленькой, нищей, заброшенной деревеньки в тридцать дворов встает образ большой деревни — всей нищей, голодной России на фоне тучного («на поларшина») чернозема и несметных природных богатств. А за образами обездоленных, доведенных до крайней степени нищеты и бесправия, крестьян поднимается мрачная и грозная народная стихия, притаившаяся до поры до времени взрывная сила; способная впрах развеять вековое рабство (...«почуе удачу... — вдребезги расшибет-с!»).

Горький был восхищен исторической широтой, нарисованной в повести картины. «Так глубоко, так исторически деревню еще никто не брал. ...Мы еще не думали о России, как о целом — это произведение указало нам необходимость мыслить именно обо всей стране, мыслить исторически»[9]).

Заметим, что и сам Бунин рассматривал свою повесть как широкое обобщение всей жизни России пореволюционной поры. «Повесть моя,— говорил Бунин в интервью «Одесскому листку» в 1910 году, — представляет собою картины деревенской жизни, но, кроме жизни деревни, я хотел нарисовать в ней и картины вообще всей русской жизни»[10]). Это уже задача романа. Бунин пытается решить ее в рамках повести.

---

[8]) В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X, 1956, стр. 106.
[9]) И. А. Бунин. Собрание соч. в пяти томах. Изд. «Правда», М., 1956, т. II, с. 104.
[10]) Цитирую по ж. «Новый мир», 1965, № 7, стр. 218.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Повесть Бунина «Деревня» не единственный пример произведений реалистической литературы, в котором дается широкая историческая картина жизни России. «Поединок» Куприна, «Страна отцов» Гусева-Оренбургского, «Без дороги» и «На повороте» Вересаева, «Жизнь Василия Фивейского» Л. Андреева, «Человек из ресторана» Шмелева — все это повести, отличающиеся широтой обобщенного в них материала эпохи. Личная жизнь главных персонажей этих повестей включена в широкий круг общественной жизни страны, личные взаимоотношения персонажей, любовная интрига являются далеко не самым главным средством раскрытия человеческих характеров.

Более социально острым, злободневным становится и рассказ и в нем отдельное событие, факт приобретает характер широкого исторического обобщения. В превосходном рассказе-повести Бунина «Господин из Сан-Франциско» жизнь на комфортабельном пароходе «Атлантида» в миниатюре передает все современное капиталистическое мироустройство с его высокой техникой и нищетой масс, с его резким классовым разделением на верхние слои общества и нижние. Первые утопают в роскоши, объедаются до боли в желудке, «задрав ноги» решают «судьбы тронов» и «фасоны смокингов», вторые — «шалеют» от холода и непосильного напряжения на вахте или полуголые, обливаясь едким потом в «преисподней корабля», в его «девятом круге», без перерыва бросают уголь в исполинскую утробу топок, чтобы там на верху могли предаваться «никем не осужденному разврату». В аллегорическом рассказе Л. Андреева «Стена» представлена вся трудная и постоянная борьба народа (прокаженных) с царским самодержавием (стеной-змеей). Миниатюра-притча Куприна «Искусство» посвящена сложнейшей проблеме времени — отношению искусства к борьбе, революции.

Поскольку повесть, рассказ стали более емкими по содержанию, то, естественно, они стали и более емкими, густыми в своей образной системе. Интересные композиционные построения встречаются у Бунина. В повести «Деревня» есть несколько вставных эпизодов, которые принимают характер законченных новелл («Слободская трагедия» Сухоноса, о старике Лукьяне, которому заранее купили гроб, а он «возьми да и поправься», о заболевшем старике Иванушке, который, видя приготовления в доме к поминкам, «поник головой» и ночью умер). Каждый из этих эпизодов мог бы стать темой самостоятельного рассказа, у Бунина он умещается на четверти страницы.

Многие рассказы Бунина построены по принципу двойной композиции. В рассказе «На край света», «Заря всю ночь», «Туман», «Кастрюк», «Последнее свидание» и др. можно выделить два самостоятельных законченных сюжета — один, касающийся развития основного действия, другой — изображения природы. А повесть В. Вересаева «Два конца» состоит вообще из двух самостоятельных произведений — маленьких законченных повестей.

Исключительное значение в образной системе реалистической прозы конца XIX — начала XX в. приобретает отдельная деталь, принимающая часто характер широкого социального обобщения, характер образа-символа. Этот скорее романтический, чем реалистический прием широко применяют все писатели-реалисты — начиная от основоположника социалистического реализма М. Горького до противоположного ему по своему мировоззрению Л. Андреева.

Из реалистов этой поры наиболее тонко и умело использует деталь И. Бунин. У зрелого Бунина деталь в произведении нередко приобретает смысл определенной квинтэссенции авторского замысла. Из-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

вестно, что мастерству «выдумывания деталей» Бунин учился у Чехова. Деталь у обоих писателей не случайная подробность, она несет большую идейную нагрузку, выражая или подчеркивая не только какую-либо черту характера конкретного персонажа, но и целой социальной прослойки, целого класса. Деталь зрелого Бунина еще чаще, чем у Чехова, социально заострена и обобщающа.

Отдельные детали у Бунина брошены словно случайно, мимоходом, но каждая из них врезывается в память, заставляет задуматься. На одной из страниц повести «Деревня» Бунин, как бы между прочим, заметил: «Белобрысые тихие девочки» играли возле завалинок «в любимую игру — похороны кукол». Что это? Действительно ли случайная подробность? Сколько же в ней заключено горькой правды о жизни крестьян, которые целыми деревнями вымирали от голода и болезней, что похороны перестали пугать даже детей и стали их любимой игрой.

Или другая — поистине классическая деталь — платок, изношенный наизнанку кухаркой Тихона Красова. «Жалко на лицо по будням носить, — праздника мол дождусь, а пришел праздник — лохмотья одни остались...»[11]). Это одна из тех немногих у Бунина деталей-сравнений, которая дается как открытая параллель человеческой жизни, в данном случае жизни Тихона Красова. Но эта деталь не менее выразительна в своем первоначальном значении. Если платок ни разу не был перевернут налицо пока не пришел в ветхость, то как же долго не было праздника у его обладательницы, какими серыми буднями проходит вся ее жизнь.

А такая подробность в рассказе «Господин из Сан-Франциско» — «тонкая и гибкая пара нанятых влюбленных: грешно-скромная девушка... и рослый молодой человек...— красавец, похожий на огромную пиявку», демонстрирующих за деньги перед избранной публикой «Атлантиды» любовь, как некую «заморскую» диковинку, выступает символом крайнего морального падения нравов буржуазного общества. Сколько таких вот людей — пиявок покупалось и покупается за деньги, чтобы искусственно оздоровить морально разлагающееся буржуазное общество. Деталь — «пара нанятых влюбленных» относится так же к классическим образцам русской реалистической прозы, в ней достигнута автором высшая мера обличения, срывания «всех и всяческих масок».

Подобно тому, как в творчестве Горького дореволюционной поры сталкиваются две манеры художественного изображения — приподнято-романтическая и обличительно-реалистическая, так и в творчестве И. Бунина, А. Куприна, Л. Андреева порой соседствуют в одном произведении линия сатирическая, идущая от реализма, и символическая, идущая от романтической манеры изображения. Романтическим образом-символом и в произведении Горького и в произведениях И. Бунина чаще всего выступает природа. Так, в описании порта в рассказе Горького «Челкаш» образ грядущей очистительной бури выступает символом, предвещающим революцию. В рассказе И. Бунина «Господин из Сан-Франциско» бушующий океан — таинственная, величественная и малопонятная самому художнику, но предопределенная сила, готовая поглотить самый комфортабельный пароход Европы «Атлантиду». Как бесследно исчезла некогда, по преданиям древних, загадочная Атлантида, так может столь же бесследно исчезнуть и «Атлантида» — корабль в страшной пучине океана. Бунин, как и Горький, предрекает не-

[11]) И. А. Бунин. Собрание соч. в пяти томах. Изд. «Правда», М., 1956, т. II, с. 102.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

избежную гибель капитализма средствами романтической символики, системой метафорических образов.

Трудно с полным основанием утверждать, что символизм, как таковой, как течение в русле романтизма, обогатил реалистическое искусство. Но бесспорно, что специфика литературы конца XIX — начала XX века состоит и в том, что она переживает более чем когда-либо процесс взаимопроникновения различных методов, стилей, течений. Нашим литературоведением уже доказано взаимовлияние революционного романтизма и реализма. Но думается, что и романтизм в целом, в том числе и романтизм символистов, экспрессионистов имел свое воздействие, и далеко не всегда отрицательное, на реализм данной эпохи и на творчество отдельных его представителей. В связи с этим любопытно посмотреть на ранние произведения Л. Андреева, в которых образу-символу принадлежит далеко не последняя роль в образной системе писателя. Общее, что роднило этого писателя с другими реалистами своего века, было неприятие данного буржуазно-помещичьего строя. Только, может быть, в отличие от многих других писателей Андреев был более субъективен и особенно болезненно переживал всю неустроенность мира, более мучительно тосковал о возвышенном и прекрасном (в этом отношении он наиболее близок Блоку и раннему Маяковскому). Очевидно, поэтому столь сгущены его краски, столь драматичны ситуации, а самой сильной стороной творчества является эмоциональная насыщенность, в достижении которой одно из первых мест и принадлежит образу-символу.

О том, что образ-символ не противоречил реализму в первый период творчества Л. Андреева, в свое время тонко заметил А. В. Луначарский: «Андреев — реалист, — писал он, — очень хороший, сочный реалист». Через уменье «придать значительность и выпуклость своим образам» он «создает неплохую школу для наших реалистов». «Андреев-символист тоже не может быть нами отброшен, ибо нет никакого сомнения, что наша эпоха потребует не только реалистических наблюдений окружающей среды, но и превращения их в образы колоссального объема, в живые аллегории, какими и является символ»[12]).

В отличие от декадентов-символистов, Л. Андреев, создавая образы-символы, не ставил своей задачей увести читателя в миры иные (да и у поэтов, которых принято называть декадентами, это было не всегда так). Образы-символы ему нужны были для того, чтобы здесь на нашей «грешной» земле обличать, убивать зло, заставлять, по словам Луначарского, «повседневщину снимать с себя бесцветную маску и показывать свое искалеченное лицо уродливого кошмара. Для успеха выражения Л. Андреев бил в колокол, и колокол этот был порою потрясающ»[13]).

С помощью образа-символа Л. Андреев, с одной стороны, раскрывал проблемы общественного, социального порядка, передавал трагическое положение человека в мире собственности, его бессилие и одиночество («Стена», «Смех»), поиски красоты, идеального в жизни («В подвале», «Ангелочек»). С другой стороны, образы-символы нужны были Андрееву для постановки и решения общечеловеческих, философских проблем жизни и смерти («Жизнь человека»), добра и зла («Бездна», «Тьма»), познаваемости и непознаваемости мира («Анатэма»), истины и лжи («Мысль», «Ложь») и т. п.

---

[12]) А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах. Изд. «Художественная литература», М., 1963, т. I, стр. 424.
[13]) Там же, стр. 423.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Для раннего периода творчества Андреева наиболее характерно употребление образов-символов первого порядка. Даже в таком, по определению критиков, «чисто реалистическом» рассказе, как «Петька на даче», отдельные его образы (дачи, парикмахерской, где служит Петька), в том числе и образ самого деревенского мальчика Петьки, отданного в услужение к городскому парикмахеру, перерастают в символы отдельных явлений современной писателю действительности. Выписывая в деталях портрет Петьки («худенького, веснушчатого», всегда «сонного» мальчика с «полуоткрытым» ртом и «нехорошими струпьями» на голове, с «грязными-прегрязными» руками и шеей и «тоненькими морщинками» около глаз и носа, которые «делали его похожим на состарившегося карлика») писатель создает поистине символ существа крайней степени забитости и беспомощности. Петька Л. Андреева — это вопль отчаяния о гибнущем человеке в мире волчьих законов капитализма и в то же время — страстная защита писателем его прав на иную разумную и красивую жизнь, которая впервые предстала перед Петькой в образе дачи.

В другом раннем рассказе — «В подвале» образ четырехдневного младенца, оказавшегося случайно в подвале, где живут вор, пьяница и проститутка, вырастает в символ вечной, никогда не умирающей жизни и красоты. «...Вытянув шеи, бессознательно озаряясь улыбкой странного счастья, стояли они, вор, проститутка и одинокий погибший человек, и эта маленькая жизнь, слабая как огонек в степи, смутно звала их куда-то и что-то обещала, красивое, светлое, бессмертное. И гордо глядела на них счастливая мать...»[14]). Здесь образ только что родившегося нового человека выступает символом прекрасного будущего, в которое верит автор и зовет к тому же своих отчаявшихся в жизни героев. В этом плане рассказ может быть поставлен в ряд таких горьковских рассказов, написанных значительно позднее, как «Рождение человека», «Страсти-мордасти», «Как поймали Семагу».

В произведениях Л. Андреева значительно чаще, чем у его современников-реалистов, символом определенной силы, явления, идеи выступает человеческий характер. Например, у Куприна можно лишь о Квашнине («Молох») говорить как о символической фигуре — о живом капиталистическом Молохе, благодаря паразитизму которого растет и тучнеет капитализм, и ему как и чудовищному идолу моавитян приносят в жертву невинных девушек. Или у Бунина, чудовищной величины и грузности рыжий человек-капитан «Атлантиды» («Господин из Сан-Франциско») выступает символом какой-то таинственной силы, которая призвана охранять капиталистический «Молох».

У Андреева обобщенный образ-символ определяет более ярко выраженную романтическую струю его творчества. В рассказе «В темную даль» образ юноши Николая дан как символ некоей романтически-таинственной и «страшной силы», которая разрушит мир собственников, его затхлое, мещанское благополучие. Вернувшись непримирившимся в дом своего отца-заводчика через семь лет, Николай ведет себя, как «молодой орел», которому ненавистны сковывающие решетки, пусть даже и золотой клетки. «Дикостью и свободой веяло от прихотливо разметавшихся волос; трепетной грацией хищника, выпускающего когти, дышали все его движения, уверенные, легкие, бесшумные»[15]). И с той самой минуты, как появился таинственный «он», в доме поселилась «та страшная тревога, которая, разрастаясь, скоро захватила весь дом»[16]).

[14]) Леонид Андреев. Полн. собр. соч. Изд-во тв-ва А. Ф. Маркс, СПб., 1913, т. I, стр. 161.
[15]) Там же, стр. 101.
[16]) Там же, стр. 104.

Электронная библиотека (репозиторий) Томского государственного университета

И пусть герою, как и самому писателю, еще не совсем понятна та «темная, зловещая (для мира собственников.— *А. А.*) даль», в которую навсегда уходит Николай из дома своего отца, но и она, сливаясь с образом героя, выступает символом неизбежного возмездия буржуазному миру.

Но образы-символы характерны не только для писателей ограниченного мировоззрения. Они не чужды и пролетарскому писателю А. М. Горькому. Часто именно через образы-символы Горький предвещал идею свободы и революции в своих ранних романтических и реалистических произведениях. Даже образ матери из одноименного романа социалистического реализма вырастает у Горького в символ первой русской революции в широком ее значении (от подготовки до завершения).

Реалистическая проза конца XIX — начала XX в. становится в целом более лиричной, философичной и публицистичной по сравнению с предшествующей прозой 60—70-х гг. Многие рассказы, новеллы пишутся от лица автора-рассказчика, который передает собственное смятение души, раздумья над сложными вопросами жизни. Герои рассказов много размышляют не только над собственной судьбой и судьбой своих близких, но и над проблемами мироздания, смыслом бытия. Отсюда исключительную роль приобретают в произведениях внутренние монологи (как мучительно и много размышляют наедине с собой герои Куприна Бобров, Ромашов и др.), лирические отступления, несобственно-прямая речь, когда сливаются голоса автора и героя. Читатель, сам того не осознавая, включается в круг мыслей писателя, словно бы становится его собеседником, разделяет его точку зрения, болеет его болью. Об этом «чувстве равенства читателя с художником» хорошо сказал А. Твардовский: «Словом, это и есть контакт читателя с писателем, приобщение некоему волнующему секрету, известному только им двоим, которые означают, что их встреча произошла при посредстве настоящего художественного произведения»[17]). Философская насыщенность — отличительная черта многих произведений Горького, Бунина и Л. Андреева. Публицистичность — открытые философские, политические споры — главное средство выявления социальной принадлежности героев в произведениях В. Вересаева («Без дороги», «Поветрие», «На повороте»).

В связи с повышением экспрессивной нагрузки на каждое слово в реалистической прозе данной поры важное значение приобретает звуковое и световое обрамление произведения. В звуковой гамме одно из первых мест принадлежит образам бури, ветра, грозы. Эти романтизированные образы чаще всего встречаются в наиболее социально-острых, злободневных произведениях («Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике» М. Горького, «На повороте» Вересаева, «Жизнь Василия Фивейского» Л. Андреева, «Господин из Сан-Франциско» Бунина, «Страна отцов» Гусева-Оренбурского и др.). Световой гаммой особенно тонко и умело пользуется Бунин. Своего рода световым аккомпанементом всего сюжетного развития является красный цвет, предвещающий неминуемую беду, в прекрасном рассказе Бунина «Захар Воробьев».

Стилевое своеобразие литературы конца XIX — начала XX в. безусловно не ограничивается теми скромными наблюдениями, которые сделаны в настоящей статье. К сожалению, вопросы стиля писателей-реалистов конца XIX — начала XX в. и его влияние на советскую литературу в нашем литературоведении почти не изучены, их предстоит еще долго и кропотливо решать тем, кого волнуют проблемы мастерства нашей литературы.

[17]) Твардовский. О Бунине. «Новый мир», 1965, № 7, с. 225.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

Н. Н. КИСЕЛЕВ

ВОКРУГ «МАНДАТА» Н. ЭРДМАНА

Если собрать и перечитать сразу все, написанное и сказанное об Эрдмановском «Мандате», начиная со дня премьеры комедии в театре им. В. Мейерхольда и кончая нашими днями, то невольно придешь к выводу, как часто наша литературная и театральная критика в своих суждениях о тех или иных явлениях искусства бросалась из стороны в сторону, от одной крайности к другой, руководствуясь при этом не поисками объективной истины, а посторонними соображениями и привходящими обстоятельствами.

В истории русского советского театра, пожалуй, нет другого произведения (может быть, за исключением пьес Маяковского), суждения о котором были бы столь полярно противоположны и взаимоисключающи: от восторженно-патетических до уничтожающе едких и оскорбительных. И анализируя многочисленные статьи и рецензии о комедии Н. Эрдмана, трудно поверить, что речь идет об одном и том же произведении. Причем, разноголосица в оценке пьесы относится не только к тому периоду, когда самое имя Мейерхольда, первого постановщика «Мандата», было предано забвению, но и к нашему времени.

После постановки пьесы Эрдмана в театре им. Вс. Мейерхольда (апрель 1925 года) о ней заговорили как о явлении принципиально новом в советской драматургии. В то время многие критики и искусствоведы оценивали «Мандат», как одно из лучших драматических произведений современности, более того, как пьесу, прокладывающую принципиально новые пути развития советской сатирической комедии. В речи на съезде Всерабиса (1925) А. В. Луначарский, характеризуя успехи советского театра, сказал: «Вряд ли можно даже в прошлом Москвы найти такие сезоны, которые блестели бы таким множеством совершенно первоклассных постановок. Взять хотя бы такие бесспорно блестящие успехи, как «Мандат» у Мейерхольда... или несомненно крупные успехи пьесы нового революционного типа как «Эхо», «Воздушный пирог» в театре Революции»[1]).

Для Луначарского сценический успех «Мандата» не был случайным событием: комедия Эрдмана, по его мнению, выразила закономерные тенденции развития советской драматургии середины 20-х годов. «Легонькая комедия «Учитель Бубус», — писал он, — послужила кан-

[1]) «Рабочий и театр», 1925, № 24, стр. 3.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

вой... для первой высокохудожественной и бьющей в цель театральной сатиры. «Мандат» увенчал это здание[2]).

Анатолий Васильевич явно выделял пьесу Эрдмана из довольно бурного потока советской комедии середины 20-х годов, в котором преобладали произведения мелкие по мысли и чувству, характеризующиеся приверженностью их авторов к изображению банальных и штампованных ситуаций. Анализируя лучшие спектакли театрального сезона 1925—1926 годов, он говорил: «Я перечисляю только пьесы последнего года, но и здесь надо считаться с теми произведениями, которые вошли как прочный элемент послереволюционной драматургии. На первом плане здесь надо поставить «Мандат» Эрдмана»[3]).

Спектакль театра им. Вс. Мейерхольда пользовался настоящим успехом у самых строгих ценителей театрального искусства. По свидетельству П. Маркова, К. С. Станиславский, посмотрев «Мандат» Н. Эрдмана, «вернулся со спектакля вполне удовлетворенным, высоко оценив решение пьесы в целом, предложенное Мейерхольдом, и в особенности акцентируя при передаче своих впечатлений блестящее режиссерское и декоративное решение последнего акта с вращающимся кругом сцены и движущимися стенами; более того, он довольно категорически заявил: «Мейерхольд добился в этом акте того, о чем я мечтаю»[4]).

Одобрительные отзывы о пьесе и спектакле появились в «Правде», «Известиях», «Комсомольской правде», «Ленинградской правде». Заявление театроведа Н. Волкова: «Мандат» в театре им. Мейерхольда — замечательное произведение современного театрального искусства»[5]) — разделяли многие рецензенты того времени.

Менее чем через месяц после премьеры «Мандата» в театре Мейерхольда (11 мая 1925 года) на театральной секции Государственной Академии Художественных Наук (ГАХН) состоялось обсуждение пьесы и спектакля. В этой дискуссии приняли участие П. Марков, Н. Волков, В. Сахновский, Вс. Мейерхольд. Все выступившие очень высоко оценили и пьесу Эрдмана и спектакль Мейерхольда. Например, П. Марков, подробнейшим образом проанализировав комедию, сделал вывод, что «Мандат» принципиально новое явление в советской драматургии: «Эта пьеса первая и эта постановка единственная, о которой можно говорить, как о нашей, как той, которая создана эпохой»[6]). По мнению П. Маркова, «Мандат» «зачеркивает все те водевили, которые полезли на нашу сцену, эта пьеса запрещает слезоточивый, сентиментальный подход к теме революции, эта пьеса предписывает, чтобы анекдоты снова не наводнили наши театры»[7]).

Сейчас, спустя четыре десятилетия после премьеры «Мандата», нетрудно заметить, что иногда в выступлениях критиков и деятелей театра того времени имела место переоценка пьесы Эрдмана. И это не удивительно, если вспомнить, на каком фоне она появилась. Свежесть мысли, оригинальность сюжета, отказ от банальных, избитых премов,

---

[2]) А. В. Луначарский. Театр сегодня. Изд. МОДПИК, М.—Л., 1927, стр. 107—108.

[3]) А. В. Луначарский. Достижения нашего искусства. «Жизнь искусства», 1926, № 19, стр. 4.

[4]) П. Марков. О Станиславском. В его кн.: «Правда театра», «Искусство», М., 1965, стр. 43.

[5]) Н. Волков. «Мандат» (Премьера актера). «Известия», 25 октября 1925 г.

[6]) Стенограмма обсуждения пьесы Н. Эрдмана и спектакля театра им. Мейерхольда на театральной секции ГАХН 11 мая 1925 года. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 459, л. 14.

[7]) Там же, лл. 10—11.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

блестящее остроумие автора, великолепное режиссерское мастерство Мейерхольда, превосходное исполнение главной роли Э. Гариным — все это вместе взятое обусловило некоторый перехлест в оценке пьесы. Так, излишне восторженный тон сквозит в заявлении П. Маркова о том, будто «Мандат» «для нашей современности такое же историческое явление, такое же начало нового театра, такая же правда жизни, каким для другого поколения было представление «Чайки»[8]).

Некоторая односторонность в оценке пьесы и спектакля объяснялась также условиями литературной и театральной борьбы середины 20-х годов. Отзвуки этой полемики отчетливо чувствуются, например, в выступлениях Мейерхольда, постановщика «Мандата», человека страстно увлекающегося, нередко впадавшего в крайности. В речи на обсуждении «Мандата» в ГАХН он, противопоставляя пьесу Эрдмана комедии Ромашова «Воздушный пирог», заявил: «Мы должны раз навсегда сказать, что с тех пор, как произошел спектакль Эрдмана, Ромашов должен сложить свои чемоданы»[9]).

Однако наиболее дальновидные и объективные критики 20-х годов, признавая неоспоримые и принципиально важные достоинства «Мандата», не закрывали глаза и на недостатки комедии. И для А. Луначарского, и для Н. Волкова, и для В. Сахновского, и для того же П. Маркова пьеса Эрдмана не была безупречной.

В предисловии к сборнику «О театре» А. Луначарский писал: «Над всеми реалистическими пьесами прошлого сезона возвышается «Мандат» Эрдмана в исполнении Мейерхольда. Скажем сразу, что «Мандат» Эрдмана по замыслу уступает «Воздушному пирогу» Ромашова. Маски взяты Эрдманом нарочито мелкие. Это человеческая пыль... Эрдман нигде не создал в пьесе крупного врага, чтобы направить в него свою разящую стрелу... Его стремление рассмешить положениями удается, но в плоскости весьма грубоватой шутки... В фарсе Эрдмана имеется немало натянутых положений, которые смешны именно своим незатейливым и, пожалуй, иной раз даже несколько шокирующим юмором...»[10]).

Серьезные недостатки «Мандата» отмечал и Н. Волков: «Сильный в тексте, в слове, в отдельных положениях и в теме, Эрдман значительно слабее в умении рассчитывать действие, в умении блюсти пропорцию и меру... Его пьеса явно рассыпается на куски и кусочки, на сцены и эпизоды... Общего не получается, связующая нить не держит всего словесного груза»[11]).

Но, видя недостатки «Мандата», передовая критика 20-х годов подчеркивала непреходящее значение этого произведения, его этапный характер. «В комедии, — писал П. Марков, — много недостатков, она кажется беспорядочной и растянутой, она перегружена богатством остроумных определений и афоризмов. Но Эрдман указывает пути, по которым может и должна пойти современная сатирическая комедия»[12]). Эту же мысль отстаивал и С. Дрейден: «Социальное значение «Мандата»... огромно. Как бы ни был... спектакль недоработан, но

---

[8]) Там же, л. 15.
[9]) Там же, л. 61.
[10]) А. В. Луначарский о театре и драматургии. Т. 1. «Искусство», М., 1958, стр. 282.
[11]) Стенограмма обсуждения пьесы Эрдмана и спектакля театра Мейерхольда на театральной секции ГАХН 11 мая 1925 года. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 459, л. 26.
[12]) П. Марков. Третий фронт. (После «Мандата»). «Печать и революция», 1925, № 5—6, стр. 290.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

стихия мещанского закоулка выявлена здесь ярче, чем где бы то ни было за время революции»[13]).

Процесс становления жанра советской сатирической комедии был чрезвычайно сложным и противоречивым. В первые годы после революции в изобилии появлялись пьесы, для которых была характерна натуралистическая констатация бытовых фактов, объективно-бесстрастный показ жизненного материала, бесцельность смеха. Большая часть таких произведений строилась на традиционных комических положениях, от современности в них были лишь внешние атрибуты советского быта. Эрдман в своей комедии решительно отказался от натуралистического воспроизведения единичных фактов действительности. Смело используя различные приемы заострения и гиперболизации действия, он добился глубокого и яркого обобщения отрицательных явлений. «Мандат» зло и в то же время остроумно разоблачал героев мещанства, торгующих под новой вывеской «всем, что есть дорогого на свете». Именно за это и ценил пьесу А. Луначарский. В «поистине победоносном»[14]) «Мандате» ему импонировало стремление драматурга проникнуть в сущность жизненных процессов, глубоко вскрыть язвы общественной жизни. «Самое лучшее... в «Мандате» — это необычайная правдивость некоторых фигур, чрезвычайная их типичность, несомненность того, что построены они на правильном и широком наблюдении жизни. Гулячкин, его мать, прислуга стали незабываемыми типами. Они выдержаны, в сущности говоря, в строго реалистических тонах»[15]).

Раскрывая новаторский характер «Мандата», его органическую связь с насущными проблемами современности, критики и искусствоведы 20-х годов видели достоинство комедии Эрдмана также в том, что в ней наследуются и творчески развиваются лучшие традиции русской классической драматургии. Весьма доказательно эту мысль обосновал Н. Волков в выступлении на обсуждении пьесы в ГАХН. Отметив, что основной прием Гоголя-драматурга есть «воображение сюжета как некоторого невероятного происшествия», что главная тема его театра — это тема «мертвых душ», что суть гоголевской комедийной традиции заключается «в осмеянии ненастоящего человека», Н. Волков продолжал: «Как и Гоголь, Эрдман пишет комедию не о человеке, а о мнимости, о том, не что настоящее, а что не настоящее. О лже-дмитриях, о лже-самозванцах, как называет Гулячкина пострадавший Иван Иванович»[16]).

Мысль о гоголевском начале «Мандата» представляется весьма интересной и плодотворной. Действительно, герои комедии — это величины мнимые, выдуманные, это люди, у которых «лицо вывернуто наизнанку», «старые мозги которых не выдерживают нового режима». Председатель домового комитета с помощью подложного мандата выдает себя за коммуниста и ради идеи «идет в приданое», глупую кухарку принимают за наследницу российского престола и оказывают ей царские почести. И когда в финале пьесы обнаруживается истина, один из «ненастоящих жителей страны» Олимп Сметанич внезапно прозревает: «Все люди не настоящие. Она не настоящая. Он не настоящий. Может быть, и мы не настоящие?»

---

[13]) С. Дрейден. «Мандат» (Театр Мейерхольда). «Новая вечерняя газета», 24 августа 1925 г.

[14]) Выражение А. Луначарского. См. его книгу. «Театр сегодня», Изд. МОДПИК, М.—Л., 1927, стр. 92.

[15]) Там же. (Разрядка Луначарского. — *Н. К.*).

[16]) Стенограмма обсуждения пьесы Эрдмана и спектакля театра им. Мейерхольда на театральной секции ГАХН 11 мая 1925 года. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 945, лл. 25—26.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Связь «Мандата» с классической традицией была несомненна и для Луначарского. В интервью корреспонденту «Красной газеты» о предстоящем театральном сезоне 1925/26 года он говорил: «Мой лозунг «Назад к Островскому» в свое время был превратно истолкован, теперь он великолепно оправдывается. Это даже видно по «Мандату», который, по моему мнению, является «Бальзаминовым» наших дней»[17]).

Об этом же со свойственной ему категоричностью заявлял и Вс. Мейерхольд: «Я считаю, что основная линия русской драматургии: Н. Гоголь, Сухово-Кобылин — найдет свое блестящее продолжение в творчестве Николая Эрдмана, который стоит на прочном и верном пути в деле создания советской комедии»[18]).

П. Марков, также отмечая связь комедии Эрдмана с традициями Гоголя и Сухово-Кобылина, видел эту связь «не столько в приемах», сколько «в самом зерне творчества»[19]).

Сразу же после премьеры комедии Эрдмана появились и резко отрицательные отзывы. Неприятие «Мандата» шло по двум линиям: одни отрицали пьесу Эрдмана потому, что не увидели в ней ничего, что отличало бы ее от заурядной, пошловатой обывательской комедии, другие — потому, что вообще считали, что путь сатирической комедии — это не путь советской драматургии, и что, встав на этот путь, Эрдман объективно скатился к клевете на советскую действительность и советские порядки. Так, некто Б. Моск. утверждал: «С одной стороны, литературный анекдот, с другой — обычные приемы водевиля (переодевание, неузнавание, человек в сундуке и т. п.) снижают эту вещь до степени легкой увеселительной комедии водевильного жанра. Очевидно, что автор просто не справился со своим материалом и тот овладел им»[20]).

Еще определеннее высказался Б. Арватов: «Поистине печальным является то обстоятельство... что «Мандат» стал образцом революционного спектакля»[21]). Ленинградский критик Б. Мазинг категорически заявлял: «...Под понятие комедии эрдмановский «Мандат» подвести трудновато, это вернее обозрение, ряд словесных каламбуров, набор анекдотов»[22]).

«Ниспровергатели» пьесы не увидели в «Мандате» главного — глубины обобщения отрицательных явлений действительности, яркой типичности его героев. Вот почему для А. Слонимского «Мандат» всего лишь «механическая склепка двух недоделанных водевилей»[23]), а для С. Радлова «блестящая однодневка»[24]).

В середине 20-х годов, как раз в момент появления лучших сатирических комедий этого периода («Мандат» и «Воздушный пирог») начала оформляться теория, отрицающая советскую сатиру. Атаку на сатирическое искусство возглавил известный в те годы театральный критик В. Блюм. В статье «К вопросу о советской сатире» он писал: «Искусство..., которое **раньше** — в иной социальной обстановке, при ином соотношении классов — несло функцию... бомбы анархиста, **теперь должно отказаться от сатирической миссии».** По мнению В. Блюма, «чис-

---

[17]) «Красная газета», веч. выпуск, 10 октября 1925 г.
[18]) «Вечерняя Москва», 23 марта 1925 г.
[19]) П. Марков. Третий фронт (После «Мандата»). «Печать и революция», 1925, № 5—6, стр. 290. 22, стр. 8.
[20]) Б. Моск. «Мандат» (Театр им. Мейерхольда). «Искусство трудящимся», 1925, № 22, стр. 8.
[21]) «Жизнь искусства», 1925, № 44, стр. 2.
[22]) Б. Мазинг. Академический «Мандат». «Красная газета», 3 октября 1925 г.
[23]) А. Слонимский. Театр и драматургия. «Жизнь искусства», 1927, № 36, стр. 3.
[24]) С. Радлов. Драматург, подтянись! «Жизнь искусства», 1927, № 31, стр. 2.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

тая» сатира... — буржуазная сатира». «Кто из «советских сатириков» этого не понимает, впадает в контрреволюцию и клевещет на новый быт»[25]).

Взгляды Блюма на сатиру были поддержаны отдельными критиками и деятелями искусства, которые упорно доказывали, что советские сатирики, хотят они этого или не хотят, подтачивают основы диктатуры пролетариата. Понятно, что сторонники и приверженцы этой теории не могли пройти мимо столь острой и яркой сатирической комедии, как «Мандат». Тот же Блюм в другой статье, развивая свои взгляды на сатиру, заявил, что «Гулячкиных в советской действительности нет», что «Гулячкин со своей мамашей переписан Эрдманом из Островского» (Бальзаминов и его мамаша), что главный герой «Мандата» — «персонаж для Москвы 1925 года совершенно фантастический». Здесь же он, предлагая, вместо сатирического изобличения недостатков, писать «статью в газету», идти на общее собрание, подавать заявление в РКИ, ГКК, провозглашал: «Но остерегайтесь художественного обобщения... ибо результаты лишь порадуют сердце любого из тех, что за рубежом»[26]).

Последователи Блюма увидели в комедии Эрдмана попытку очернительства советской действительности, ее однобокое освещение. Они высказывали сожаление, что автор «Мандата» уделил слишком много внимания отбросам общества, ненужным, вредным элементам. Так, редактор журнала «Жизнь искусства» Гайк Адонц (Петербургский) писал в статье «Театр и советский быт»: «Раздаются голоса, отстаивающие прием резкой и яркой общественной сатиры, прием, так сказать, сценического бичевания... современного, не отстоявшегося еще быта. С этой точки зрения разные «Воздушные пироги» и «Мандаты» именно тот театр, который нам якобы нужен, который в наши дни наиболее приемлем. Вполне согласиться с таким мнением нельзя. Сатира «Ревизора», рисующая сплошной черной краской общественный быт своей эпохи, была вполне правильна, вполне приемлема... Но наша советская действительность — неужели она так же черна и беспросветна, как гоголевская чичиковщина и поздревщина?»[27])

Сколько раз затем этот сакраментальный вопрос задавался авторам сатирических произведений? Для Гайка Адонца всякое изображение косного и отрицательного не что иное, как клевета на советскую действительность. Он отрицает право писателей базироваться в своем творчестве «на отрицательных, переходных выявлениях нашего формирующегося быта»[28]).

Многих критиков 20-х годов возмущало в «Мандате» отсутствие положительных героев. На этом основании Эрдмана обвиняли в пропаганде идеологии мещанства. Например, Н. Верховский писал: «Как неглупый представитель отживающей обывательщины и как салонный остроумец и анекдотист, он отказался от всякого намека на изображение положительных сторон современной Москвы и выбрал обличение и высмеивание»[29]). А Н. Чужак заявил, что Гулячкин — это «гипертрофированный обыватель — с точки зрения... гипертрофированной обывательщины»[30]).

---

[25]) В. Блюм. К вопросу о советской сатире. «Жизнь искусства», 1925, № 30, стр. 3. (Подчеркнуто Блюмом. — *Н. К.*).

[26]) В. Блюм. «Прочев» ответы... «Жизнь искусства», 1925, № 37, стр. 9.

[27]) «Жизнь искусства», 1925, № 27, стр. 3.

[28]) Там же.

[29]) Н. Верховский. «Мандат» (Театр им. В. Э. Мейерхольда). «Ленинградская правда», 26 августа 1925 г.

[30]) «Жизнь искусства», 1925, № 46, стр. 3.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Некоторые критики, не сумев разобраться в существе комедии Эрдмана, предъявляли подчас к ее автору такие претензии, которые сами могли быть объектом сатирического осмеяния. Так, в редакционной статье журнала «Рабочий зритель» говорилось буквально следующее: «Несколько поражает то обстоятельство, что тихими идиотами даны не только герои чуждого лагеря, но и прислуга и полотер»[31]). То есть от Эрдмана требовали, чтобы кухарку Анастасию Пупкину он вывел персонажем положительным, поскольку она лицо трудящееся. Критикам не было никакого дела до того, что идейный замысел драматурга не позволял сделать этого.

Кое-кому не понравился веселый смех Н. Эрдмана, в нем увидели приглушение сатиры, сочувственное отношение драматурга к своим героям. Такого рода обвинения в свое время раздавались по адресу многих других советских сатириков, например, Ильфа и Петрова. Авторы этих обвинений полагали, будто подлинная сатира несовместима с веселым смехом, будто юмор — это обязательно смех добродушный и всепрощающий.

Некоторые критики успех спектакля театра им. Мейерхольда объясняли лишь талантливостью постановщика, который-де преодолел органические пороки комедии и вложил в нее «непредвиденный» автором смысл. Например, С. Бобров, охарактеризовав «Мандат» как «архибезобидное паясничество Эрдмана», заключал: «Из этого величественного по своей возвышенной и утомительной нелепицы киселя Мейерхольд сумел сделать потрясающую трагикомедию»[32]).

И все же нестройный хор «хулителей» «Мандата» в 20-е годы не мог заглушить авторитетные голоса тех, кто высоко оценивал комедию Эрдмана. Тем более, что в то время как театроведы, высоко оценивавшие «Мандат», стремились доказать свою точку зрения, критики, громившие пьесу, ограничивались лишь бранью да «ругательными» заявлениями. С 1925 по 1931 год комедия победоносно прошла почти по всем сценам страны. Пожалуй, не было ни одного профессионального театра, в котором «Мандат» не нашел бы своего сценического воплощения. Пьеса ставилась в Москве, Ленинграде, Киеве, Тбилиси, Харькове, Баку, Ярославле, Барнауле, Архангельске и во многих других крупнейших городах Союза. В 1927 году «Мандат» был поставлен в Берлине, а в начале 30-х годов — в Японии.

Перелом в отношении к «Мандату» произошел в 30-е годы, когда одобрительные в своем большинстве отзывы о комедии сменились резкой критикой на уничтожение. Причин этому много. Большую роль сыграло здесь и настороженное отношение к сатирическим жанрам вообще, характерное для критики этого периода, и факт запрещения следующей комедии Эрдмана «Самоубийца», воспринятой как антисоветское произведение. Закрытие театра Мейерхольда и последовавший затем арест его руководителя окончательно утвердили отрицательную оценку «Мандата». Во всяком случае, на многие годы комедия Эрдмана в работах по истории советского театра и драматургии стала рассматриваться как произведение клеветническое, выражающее обывательские идеалы. Типичным в этом плане являются рассуждения Б. Ростоцкого, писавшего в книге «Маяковский и театр»: «...В постановке «Мандата» Н. Эрдмана на сцене мейерхольдовского театра (1925 год) была предпринята **открыто враждебная попытка поднять мещанина на пьедестал.** Показывая в этом спектакле галерею замос-

[31]) «Рабочий зритель», 1925, № 18, стр. 15.
[32]) С. Бобров. «Мандат» у Мейерхольда. «Жизнь искусства», 1925, № 19, стр. 7.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

кворецких мещан — отталкивающих монстров, неведомо каким образом сохранившихся в полной неприкосновенности до наших дней,— театр превращал их нелепое до фантастичности прозябание в своего рода трагедию, утверждая «вечность» и «незыблемость» мещанства»[33]).

Если даже учесть, что строки эти писались в самом начале 50-х годов и несут на себе явную печать времени, трудно поверить в то, чтобы критик, в самом деле, не понимал, в силу каких причин Гулячкины и Сметаничи сохранились в советской действительности середины 20-х годов. Не говоря уже о том, что Б. Ростоцкий не счел необходимым показать, в чем же он увидел утверждение «вечности», «незыблемости» мещанства, хотя он не мог не знать, что многие критики 20-х годов несколько по-иному оценивали и пьесу и спектакль.

Почти теми же словами, что и Б. Ростоцкий, характеризовал «Мандат» В. Фролов. «Там, где нужна была сатира,— писал он,— появлялась безобидная ирония. Обыватель оказывался героем, поднятым на пьедестал. Старый мир по-настоящему не разоблачался, смех терял свою обличительную силу, и все, показанное в пьесе, производило впечатление чего-то нереального, несуществующего»[34]).

В том же духе трактовали комедию Эрдмана и авторы трехтомных «Очерков истории русского советского драматического театра». Анализируя деятельность различных театров второй половины 20-х годов, они не упустили ни одного случая, чтобы не заявить, что постановка «Мандата» была большой ошибкой», что в пьесе «со всей определенностью выступила реакционная идейка о «конце» человеческой индивидуальности в условиях советского общества». Наряду с «Зойкиной квартирой» М. Булгакова «Мандат» расценивался историками советского театра как произведение, в котором воспевалась «буржуазная мораль и буржуазный уклад под видом критики нэпманского быта и нравов»[35]).

Здесь нельзя не отметить тот факт, что критика «Мандата» иногда велась совершенно недозволенными методами. Так, авторы «Очерков истории русского советского драматического театра», заявляя, что в «Мандате» сатира на мещан была только видимостью», что «театр жалел Гулячкиных и сочувствовал им, не могущим найти места в советской республике», что объективно острие спектакля театра Мейерхольда было направлено «против новых общественных порядков, лишающих Гулячкиных мещанского благополучия,— неверно передавали сюжет пьесы. Если верить авторам «Очерков», то в «Мандате» «страдающими «трагическими героями» оказывались антисоветски настроенные злопыхатели — мещане, «трагически» разочаровывающиеся Гулячкины, принявшие молодую девушку Настю за дочь Николая II»[36]).

Но каждый, кто хотя бы отдаленно знаком с комедией Эрдмана, не может не знать, что Гулячкины не в состоянии были принять за великую княжну свою кухарку, тем более, что в платье императрицы они вырядили Настю сами. И никто из них по этому поводу «трагически не разочаровывался». Наоборот, это они разочаровывали господ Сметаничей. Именно в этой очень комичной сцене разоблачения Насти Павел

---

[33]) Б. Ростоцкий. Маяковский и театр. «Искусство», М., 1952, стр. 209. (Подчеркнуто мной. — *Н. К.*).

[34]) В. Фролов. О советской комедии. «Искусство», М., 1954, стр. 77.

К чести Фролова следует сказать, что в следующей работе «Жанры советской драматургии» («Советский писатель», М., 1957), он, открыто признав предвзятость и необъективность своей прежней оценки «Мандата», убедительно показал, что пьеса Эрдмана — одна из лучших советских комедий.

[35]) Очерки истории русского советского драматургического театра. Т. 1, Изд. Акад. наук СССР, М., 1954, стр. 292, 411, 462.

[36]) Там же, стр. 412.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Гулячкин, желая, чтобы ему зачлась его храбрость, произносит свою знаменитую реплику: «Ваше высочество... вы сукина дочка!»[37]).

Упрекать критиков и историков театра в необъективном подходе к пьесе Эрдмана, в игнорировании ее роли и места в развитии советской комедии вряд ли имело бы смысл, если бы все эти критические наветы отошли в прошлое, если бы они не повторялись (правда, в другой, несколько смягченной форме) и в наши дни. Казалось бы, после решения XX съезда КПСС и гражданской реабилитации Мейерхольда настало время решительно пересмотреть предвзятое отношение к некоторым явлениям советского искусства 20 и 30-х годов и восстановить историческую истину. Но, к сожалению, инерция прежних представлений и взглядов продолжает довлеть над сознанием некоторых критиков и историков театра до сих пор. Причем, сейчас, как это ни странно, кое-кто обвиняет комедию Эрдмана с позиций прямо противоположных тем, которые были характерны для недавнего прошлого. Такого рода удивительные повороты облегчаются во многом тем, что «Мандат» никогда не был издан, хотя какая-то макулатура ни печаталась в 20-е годы, в том числе и под флагом комедии. Достаточно вспомнить «Совбарышную Нину» А. Войновой, «Товарища Цацкина и К°» А. Поповского. «Победоносный» же «Мандат» до сих пор неизвестен даже специалистам. Думается, что если бы текст «Мандата» был доступен читателям, некоторые театроведы поостереглись бы делать скоропалительные и бездоказательные заявления.

К примеру, Б. Ростоцкий, совсем недавно утверждавший, что «Мандат» провозглашал «вечность и незыблемость» Гулячкиных, теперь обвиняет Эрдмана в том, что тема «живучести мещанства, приспособляемости мещанства, тема того мещанского быта, который, как говорил Маяковский, «страшнее Врангеля», по сути дела, не звучала и в самой пьесе»[38]).

Не сумели раскрыть подлинное место и значение «Мандата» в сложном и противоречивом процессе становления жанра советской сатирической комедии и авторы недавно появившихся «Очерков истории русской советской драматургии», в целом добросовестного и серьезного труда. Объявив, что Эрдман в своей комедии достиг «значительной силы сатирического удара», что достоинство пьесы «в глубоком разоблачении обывательского быта», авторы «Очерков» вдруг делают поворот на 180°, утверждая, что «в образной структуре пьесы обывательщина вырастает до грандиозного и всеобъемлющего символа, выступает как сословие вечное и неистребимое».

По мнению авторов «Очерков», когда «Гулячкин утверждает, что он «эту революцию насквозь видит», когда он говорит: «Значит, я при каждом режиме бессмертный человек», или кричит, размахивая «Мандатом»: «Держите меня, или я всю Россию с этой бумажкой переарестую!» — то здесь уже нет саморазоблачения, а есть известная патетика воинствующей обывательщины, переходящей в наступление»[39]).

Это высказывание внутренне противоречиво. В самом деле, разве в первые годы нэпа обывательщина не пыталась переходить в наступление и разве процитированные реплики Гулячкина не разоблачают тщетность его стремлений утвердить себя в новой жизни с помощью

---

[37]) Впервые на этот факт искажения текста «Мандата» указала И. Соловьева в своей статье «Ради чего?» («Театр», 1957, № 3).

[38]) Б. Ростоцкий. О режиссерском творчестве В. Э. Мейерхольда. Изд. ВТО, М., 1960, стр. 58.

[39]) Очерки истории русской советской драматургии. 1917—1934. «Искусство», Л.—М., 1963, стр. 62, 63.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

подложного «Мандата»? И как понимать тогда заявление тех же авторов, что «Гулячкин сам себе написал «Мандат», но он же больше всех его и боялся».

Подход к комедии Эрдмана как к произведению, в котором «был взят лишь узкий участок современной действительности», привел авторов «Очерков» к категорическому выводу о том, что «не «Мандат» Эрдмана, имевший громкую, но недолгую славу, а комедия Б. С. Ромашова «Воздушный пирог» (1924) оказалась у истоков комедии социалистического реализма... Не случайно Луначарский увидел в этой пьесе один из первых примеров действительного обновления традиций Островского»[40]).

Такое противопоставление «Мандата» — «Воздушному пирогу» неправомерно, потому что, хотя названные произведения и выражают различные стилевые течения в советской комедии 20-х годов, это — явления принципиально одного порядка. И ссылка на Луначарского в данном случае бьет мимо цели, поскольку последний и в «Мандате» видел творческое продолжение традиций Островского.

После того, как в 1956 году Э. Гарин и Х. Локшина возобновили в Театре-студии киноактера мейерхольдовскую постановку «Мандата», в театральной печати появился ряд рецензий, свидетельствующих о том, что их авторы по-прежнему воспринимают пьесу как произведение идейно-порочное. Например, В. Орлов писал на страницах «Советской культуры»: «Сатирический прицел автора иногда столь небрежен, что зритель с беспокойством следит за полетом его стрелы, пригибает мысленно голову — а не вмажет ли стрелок по своим?».

Затем, увидев в пьесе Эрдмана «развязное, панибратское отношение к таким понятиям, как «партия», «идейность», «коммунизм», Вл. Орлов заключает, что в «известных отношениях спектакль поучителен. Он наглядно показывает всем желающим, что легендой и мифом является версия о «золотом веке» советского театра, существовавшем лишь в двадцатые годы, и затем, мол, безвозвратно утраченном»[41]).

Так, путем развенчания «Мандата ставятся под сомнение вообще все достижения драматургии 20-х годов. Причем остается неизвестным, чем навлек гнев и немилость критика сложный, противоречивый, но все же плодотворный период в развитии нашего театра, период напряженных творческих поисков и становления метода социалистического реализма в советском искусстве.

Было бы неверным представлять дело так, будто в современном литературоведении нет иных, кроме как отрицательных, оценок «Мандата». В ряде новейших работ по истории советской драматургии налицо серьезная попытка отмести наслоения прошлых лет и взглянуть на пьесу Эрдмана по-новому, с позиций общей картины развития жанра комедии. Интересный, глубокий и доказательный анализ «Мандата» содержится в книге чешского ученого Мирослава Мицулашека «Пути развития советской комедии 1924—1935 годов» (Praha, 1962). Б. Милявский в монографии о драматургии Маяковского пишет о том, что непредвзятое прочтение комедии Эрдмана приводит к выводу, что «произведение это не потрафляло вкусам обывателя, не обслуживало запросы мещан, а напротив, зло высмеивало обывательщину, издевалось над затхлыми нравами мещанства»[42]). Высокую оценку «Мандату», как своеобразнейшему явлению советского сатирического театра 20-х годов,

---

[40]) Там же, стр. 63.

[41]) Вл. Орлов. В поисках утраченного времени. «Советская культура», 25 декабря 1956 г.

[42]) Б. Милявский. Сатирик и время. «Советский писатель», М., 1963, стр. 104.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

дал А. Богуславский[43]). К. Рудницкий в статье «Драма, время, историки»[44]), призывая к объективному исследованию истории драматургии, относит комедию Эрдмана к числу тех произведений, без учета которых нельзя правильно раскрыть основные закономерности развития советского театрального искусства.

Однако такого рода попытки объективного изучения «Мандата» и сейчас еще встречают противодействие. Так, С. Андреева в рецензии на книгу Микулашека, критикуя чешского ученого за переоценку комедии Эрдмана, пишет: «Возможно в критике «Мандата» и была допущена нетерпимая резкость, но совсем не следует в порядке восстановления справедливости преувеличивать идейно-художественное значение этой в общем-то **малозначительной комедии, не выдержавшей проверки временем»**[45]).

Спрашивается, о какой «проверке временем» идет речь? Может быть, С. Андреевой неизвестно, что на протяжении четверти века комедия Эрдмана была фактически запрещена? И разве критик не знает, что, например, сатирические романы Ильфа и Петрова в свое время тоже рассматривались как не выдержавшие испытание временем? И потом, как все-таки объяснит автор рецензии тот факт, что такие, не склонные к скороспелым, непродуманным суждениям деятели литературы и искусства, как А. Луначарский, К. Станиславский, П. Марков, А. Гвоздев, В. Сахновский, оценивали «малозначительную», с ее точки зрения, комедию, как явление принципиально новое в нашем искусстве, как произведение, оказавшее серьезное влияние на дальнейшее развитие советской сатиры, в том числе и на драматургию М. Маяковского.

В этой связи нельзя не сказать о том, что «Мандат», как и «Воздушный пирог» Б. Ромашова, вызвал во второй половине 20-х годов целый поток подражаний. Что это случайный факт? Едва ли заурядное, малозначительное произведение могло вызвать такое количество подражаний. Посредственности, как известно, подражать нельзя, ее в лучшем случае можно пародировать.

Еще в 30-е годы, когда «Мандат» стал рассматриваться как произведение, выражающее обывательскую психологию, родилось противопоставление комедии Эрдмана пьесам Маяковского. Постепенно выработался стереотип, в соответствии с которым обычно рассуждали так: если автор «Клопа» сумел разоблачить и пригвоздить к позорному столбу мещанство (хотя при жизни поэта в адрес его комедий раздавались обвинения, близкие к тем, что приходилось слышать и автору «Мандата»), то Эрдман защищал обывательскую среду, сочувствовал ей, жалел ее, и что якобы Маяковский, работая над пьесой «Клоп», отталкивался от «Мандата», полемизировал с ним.

А между тем действительные факты развития советского театра со всей очевидной неоспоримостью свидетельствуют о том, что противопоставлять «Мандат» комедиям Маяковского нет никаких оснований. Более того, автор «Клопа» сам неоднократно на различных диспутах и обсуждениях отзывался о пьесе Эрдмана с большим одобрением, причисляя «Мандат» к его, Маяковского, линии в драматургии. По существу, «Мандат» — предшественник «Клопа». Маяковский в своей пьесе продолжал и развивал на новом этапе традиции эрдмановской комедии.

---

[43]) А. О. Богуславский, В. А. Диев. Русская советская драматургия Основные проблемы развития. 1917—1935. Изд. Акад. наук СССР, М., 1963.

[44]) «Вопросы литературы», 1965, № 4, стр. 76.

[45]) С. Андреева. Зарубежное исследование советской комедии. «Русская литература», 1963, № 3, стр. 236. (Подчеркнуто мной. — *Н. К.*).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Об этом интересно и убедительно рассказали А. Февральский и Б. М. Мильявский в своих работах о драматургии Маяковского»[46]).

В этом плане интересно свидетельство Мейерхольда, близко знавшего и Маяковского и Эрдмана. В 1936 году он собирался вновь поставить «Клопа». На репетиции сцены «Свадьба Присыпкина» 7 марта 1936 года Мейерхольд сказал актерам: «Когда мы вслушиваемся, что происходит в общежитии и на свадьбе, главным образом на свадьбе, мы видим, что лавры Н. Эрдмана не давали Маяковскому спать, он был под страшным впечатлением «Мандата». Здесь надо вспомнить речь Гулячкина в последнем акте и дать побольше банальных оборотов речи»[47]).

Однако и эти, казалось бы, неопровержимые факты оспариваются некоторыми современными критиками и театроведами, которые всякую попытку показать творческую близость двух писателей расценивают как своего рода поклеп на Маяковского, недооценку его драматургии.

Так, стоило И. Соловьевой в рецензии на спектакль Театра киноактера высказать мысль о том, что хотя пьеса Эрдмана и уступает «по значимости социальных обобщений» комедиям Маяковского, все же «сопоставление здесь уместнее, чем противопоставление»[48]), как немедленно последовало опровержение. Б. Ростоцкий, возражая И. Соловьевой, провозгласил: «...Комедию Эрдмана приходится все же не столько сопоставлять с феерической комедией Маяковского («Клоп»), политически остро изобличающей мещанство, сколько противопоставлять ей»[49]).

Мнение Ростоцкого разделяет и Вл. Орлов. Пьеса Эрдмана, — пишет он, — не принадлежит к высотам советской драматургии, к ее бессмертным образцам, и по своим идейным достоинствам не может быть поставлена в ряд с такими произведениями, как «Клоп» и «Баня» В. Маяковского»[50]).

Возобновление мейерхольдовского спектакля в Театре киноактера, естественно, заставило критиков заговорить о том, насколько актуальным и созвучным современности оказался некогда нашумевший «Мандат». При этом отчетливо выявились две противоположные точки зрения. Одни критики причину неуспеха спектакля, поставленного Э. Гариным и Х. Локшиной, увидели в том, что это было копирование, а не творческое возобновление, предполагающее осмысление произведения и его сценическое решение с позиций современности. Другие — исходили в оценке спектакля из того, что сама пьеса Эрдмана утратила злободневное значение, что она вообще не способна прозвучать современно. Так, К. Рудницкий, оспаривая утверждение тех, кто видит в «Мандате» идейно-порочное произведение, в то же время высказал мысль о том, что сатира Эрдмана, бывшая «злобой дня ровно тридцать лет назад, сатира «репризная», не обладающая энергией глубокого обобщения, попросту устарела». Свое мнение критик обосновывает тем, что «мечты о реставрации царского строя» вряд ли сохранились «даже в головах самых дряхлых и глупых ветеранов эмиграции 1917 года»[51]).

---

[46]) А. Февральский. Маяковский в борьбе за революционный театр. В сб.: «Маяковский и советская литература», Изд. «Наука», М., 1964; Б. Мильявский. Сатирик и время. «Советский писатель», М., 1963.

[47]) ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 399, л. 44.

[48]) И. Соловьева. Ради чего? «Театр», 1957, № 3, стр. 75.

[49]) Б. Ростоцкий. О режиссерском творчестве В. Э. Мейерхольда. Изд. ЗТТГО, М., 1960, стр. 59. (Разрядка Ростоцкого. — *Н. К.*).

[50]) Вл. Орлов. В поисках утраченного времени. «Советская культура», 25 декабря 1956 г.

[51]) К. Рудницкий. На московской сцене. Заметки о театральном сезоне. «Москва», 1957, № 7, стр. 181.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

К. Рудницкий, несомненно, прав, утверждая, что ряды тех, кто и сегодня еще лелеет мечту о возврате нашей страны к капиталистическому строю, катастрофически поредели, если не исчезли совсем. Но можно ли содержание «Мандата», смысл всех сатирических персонажей комедии свести лишь к борьбе против идей реставрации царского строя? Конечно же, нет. Потому что сюжетная линия, связанная с разоблачением надежд господ Сметаничей и других бывших хозяев России на возврат к прошлому, вообще не является главной в пьесе. Идейный смысл комедии значительно шире и глубже: она, прежде всего, бьет по мещанству, по собственнической психологии и обывательским представлениям о жизни. Поэтому «Мандат» и в наши дни может прозвучать современно.

Безусловно, в комедии Эрдмана что-то безнадежно устарело, навсегда ушло в прошлое, некоторые персонажи «Мандата» сейчас воспринимаются как анахронизм, многие остроты, вызывавшие в свое время гомерический хохот зрителей, ныне поблекли, а некоторые из них звучат грубо и двусмысленно. И в этом нет ничего удивительного. Комедия — наиболее мобильный драматический жанр, она всегда остро современна, тесно связана с какими-то явлениями сегодняшней действительности, и с исчезновением этих явлений комедия неизбежно что-то теряет в своей жизненной достоверности и актуальности.

Но в главном пьеса Эрдмана не утратила своей действенной эстетической силы, так как еще не исчезли окончательно те общественные язвы и пороки, против которых она была направлена. И если спектакль Гарина и Локшиной не прозвучал в 1956 году современно, то совсем не потому, что из нашей жизни навсегда исчезли остатки обывательской психологии, мещанское приспособленчество, демагогическая спекуляция на наших идеях и лозунгах. В том, что спектакль не стал заметным явлением в театральной жизни страны, виновата не пьеса, а отказ постановщиков от современного ее прочтения. И совершенно права И. Соловьева, когда, характеризуя просчеты спектакля Театра киноактера, писала: « . . . Думается, дело не в пьесе—она может жить и сегодня, ее тема, ее антимещанский посол не представляются устаревшими... а в самой постановке, в театральной форме, в ее несовременности»[52]).

Более сорока лет прошло со дня премьеры комедии Эрдмана. Однако споры вокруг нее не прекращаются до сих пор. И уже одно это свидетельствует о том, что перед нами действительно талантливое и значительное произведение. Проникновение в сущность литературной полемики вокруг «Мандата» позволяет сделать вывод, что в конечном счете правы оказались те критики и деятели искусства, которые увидели в пьесе Эрдмана своеобразнейшее явление советского комедийного театра. Несмотря на встречающиеся и поныне предвзятые оценки «Мандата», сейчас уже ясно, что без уяснения места и роли этого произведения в литературном процессе невозможно создание объективной картины развития советской комедии 20-х годов.

---

[52]) И. Соловьев. Ради чего? «Театр», 1957, № 3, стр. 75.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

Н. Н. КИСЕЛЕВ

ДИСКУССИЯ О СОВЕТСКОЙ САТИРЕ В ЛИТЕРАТУРНОЙ И ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ 20-х ГОДОВ

Сразу же после победы Октябрьской социалистической революции сатирическое искусство стало играть важную роль в политической жизни молодой советской республики. В этом не было ничего удивительного: история свидетельствует, что всегда, когда революционный класс вступал в схватку с силами прошлого, он прибегал к оружию смеха, к сатирическому изобличению отживающих общественных сил. Понятно, что в период гражданской войны, когда язвы и пороки свергнутых эксплуататорских классов были обнажены, предстали во всей своей неприглядности, сатира не могла не проникать в самые разные жанры художественного творчества.

В свое время Н. Добролюбов говорил, что русская литература «началась сатирою, продолжалась сатирою и до сих пор стоит на сатире»[1]). В известном смысле можно сказать, что и советская литература «началась сатирою». Уже в массовых инсценировках первых лет революции были сильны сатирические элементы, сатира становилась в них мощным средством выражения ненависти и презрения к поверженному врагу. Глубоко знаменателен и тот факт, что наиболее значительные произведения ранней советской литературы — «Двенадцать» А. Блока и «Мистерия-Буфф» В. Маяковского — славившие социалистическую революцию, одновременно несли в себе сильнейший сатирический заряд, направленный против идеологии и морали старого мира. Комедии, сатирические обозрения, басни, частушки, карикатуры и сатирические плакаты, прозаические и стихотворные памфлеты и фельетоны — все эти жанровые формы сатиры получили интенсивное развитие уже в годы гражданской войны. Почти в каждом номере «Правды», «Известий», «Бедноты» и фронтовых газет щедро публиковались сатирические произведения. В эти годы в стране выходили десятки специальных сатирических журналов, многие из которых издавались внушительным для того времени тиражом.

Сатирическое искусство в этот период приобрело подлинно массовый, народный характер. В статье под красноречивым названием «Будем смеяться» А. Луначарский писал в 1920 году: «Я часто слышу смех. Мы живем в голодной и холодной стране, которую недавно рвали на части. Но я часто слышу смех, я вижу смеющиеся лица на улицах, я слышу, как смеется толпа рабочих, красноармейцев на веселых спектаклях или перед веселой кинолентой... Это показывает, что в нас есть большой за-

[1]) Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. II, ГИХЛ, М., 1935, стр. 138.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

пас силы, ибо смех есть признак силы. Смех не только признак силы, но сам — сила». И далее Луначарский говорил о новом характере смеха советской сатиры: «...Смех становится все более презрительным, по мере того, как новое чувствует свои силы. Этот презрительный смех сверху вниз, веселый, уже чувствующий свою победу... необходим как самое настоящее оружие. Это осиновый кол, который вгоняется в только что убитого мрачного колдуна, готового вернуться из гроба, это вколачивание прочных гвоздей в черный гроб прошлого»[2]).

В годы гражданской войны советская сатира только начинала свой путь. Никто еще не знал и знать не мог, какой она должна быть и какой она будет. На этой почве у части критиков и деятелей искусства зародилась боязнь сатиры. Известно, например, что стихотворение Маяковского «Прозаседавшиеся» с трудом попало в печать, кое-кого просто пугала эта острая и злая сатира на бюрократов[3]). Уже на заре советского искусства встречались попытки доказать бесцельность и даже вредность сатиры в революционное время. Например, некто М. Кузьмин в статье «Скороходы истории», опубликованной в газете «Жизнь искусства» в июне 1920 года, писал: «После победы, во время строительства должна утихнуть и даже совершенно умолкнуть сатира. Против кого поднимается этот бич? Бичевать поверженных врагов не великодушно, а уничтожить врагов еще не сломанных, значит уменьшить значение победы. Сатирически же изображать окружающую действительность, хотя бы в ней и были недостатки,— не значит ли это толкать под руку работающего?»[4]). Однако в годы гражданской войны в обстановке открытой классовой схватки подобного рода взгляды не могли получить сколько-нибудь широкого распространения, потому что необходимость сатирического изобличения прямых врагов революции, с оружием в руках сражающихся с властью рабочих и крестьян, остро осознавалась в те годы многими деятелями молодого советского искусства.

После окончания гражданской войны, в период нэпа, в обстановке известного роста капиталистических элементов в стране и оживления буржуазной идеологии, советские сатирики естественно обратились против внутреннего врага, против нэпмана, нового буржуа, против мещанской собственнической морали, против бюрократизма и перерождения отдельных коммунистов, не выдержавших натиска враждебной идеологии. Указывая на преимущество нэпа как метода социалистического строительства, В. И. Ленин вместе с тем неоднократно говорил о трудностях и опасностях, неизбежно связанных с реализацией этой политики: «Мы поднялись до самой высокой и вместе с тем до самой трудной ступени в нашей всемирно-исторической борьбе. Враг в данную минуту и на данный период времени не тот, что вчера. Враг — не полчища белогвардейцев под командой помещиков... Враг — обыденщина экономики в мелкокрестьянской стране с разоренной крупной промышленностью. Враг — мелкобуржуазная стихия, которая окружает нас, как воздух, и проникает очень сильно в ряды пролетариата. А пролетариат деклассирован, т. е. выбит из своей классовой колеи»[5]). В этих условиях неизмеримо возрастала роль сатирического искусства, направленного против всего, что мешало победе новых общественных отношений, новой морали. «Убитый капитализм,— не уставая, повторял В. И. Ленин,— гниет,

---

[2]) «А. В. Луначарский о театре и драматургии». Т. 1, стр. 186, 187.

[3]) См. об этом: В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13-ти томах. Т. 12, стр. 293.

[4]) Цит. по статье К. Муратовой в сб.: «Вопросы советской литературы». Изд. Акад. наук СССР, М.—Л., 1957, стр. 114.

[5]) В. И. Ленин. Полн. собр. соч. 44, стр. 103.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

разлагается среди нас, заражая воздух миазмами, отравляя нашу жизнь, хватая новое, свежее, молодое, живое, тысячами нитей и связей старого, гнилого, мертвого»[6]). И он требовал решительной и постоянной борьбы с навыками и традициями собственнического мира. «Наша печать, например,— сетовал В. И. Ленин,— мало ведет войны с этими гнилыми остатками гнилого, буржуазно-демократического, прошлого...»[7]). В статье «О характере наших газет» Владимир Ильич писал: «Мы не умеем выполнять своего долга, не ведя войны против... «хранителей традиций капитализма»... Мы не умеем вести классовой борьбы в газетах так, как ее вела буржуазия... У нас нет деловой, беспощадной, истинно революционной войны с конкретными носителями зла»[8]).

Но, как ни странно, именно в этот период начала оформляться и широко пропагандироваться теория, отрицающая необходимость развития советской сатиры. В обстановке обострения классовой борьбы, принявшей новые, скрытые формы, кое-кто решил, что сатира подрывает советскую государственность, помогая врагам революции расшатывать новый строй. Становлению советской сатиры мешал также поток легковесных, безыдейных, халтурных произведений, который хлынул на подмостки театров в первый период нэпа. Тенденция к пустой развлекательности, к «улыбчатому» театру, рассчитанному на потребности нэпманской публики, еще более усиливала позиции «отрицателей» советской сатиры, так как во многих пьесах картины, изображавшие моральное разложение буржуазной или мещанской среды, подавались почти с нескрываемым удовольствием и смакованием. Образцом такого рода комедий могут служить «Совбарышня Нина» А. Войновой. «Нужная бумажка» и «Чужая голова» С. Антимонова. Нельзя не учитывать и то обстоятельство, что в первые годы советской власти опасность возникновения антисоветской сатиры действительно существовала. Наступление буржуазной идеологии, сменовеховские тенденции, надежды «бывших» на перерождение советской власти и реставрацию капитализма — все это находило отражение и в области искусства. К тому же многие писатели и деятели театра рассматриваемого периода, не обладая коммунистическим мировоззрением, проповедовали теорию аполитичности, надклассовости искусства, отстаивали мысль о независимости художника от государства рабочих и крестьян. Например, режиссер Б. Глаголин в статье, посвященной открытию Московского Театра сатиры, призывая клеймить со сцены «пошлость публики, мещанство ее духа, приверженность к старым обычаям и лицемерие по отношению к революции», в то же время стремился направить театр по неверному пути. «Отчего бы Театру сатиры,— спрашивал он,— и не повести себя так «канальски»? Отчего бы не установить свою власть там, где кончается Власть Советов? Что помешало бы ему задрать в такую высь свой революционный нос?»[9]).

Передовые деятели советского искусства, хорошо понимая опасность возникновения антисоветской сатиры, вынуждены были вести борьбу на два фронта: и против тех, кто вообще отрицал самую возможность существования сатиры в новых общественных условиях, и против тех, кто пытался использовать оружие сатиры для дискредитации революционных завоеваний и власти трудящихся. «Современному театру,—

[6]) Там же. Т. 37, стр. 61.
[7]) Там же. Т. 39, стр. 23.
[8]) Там же. Т. 37. стр. 90, 91. Здесь и далее подчеркнуто цитируемыми авторами.
[9]) Б. Глаголин. Театр политической и общественной сатиры. «Новый зритель», 1924, № 35, стр. 8.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

писал В. Масс в 1922 году,— нужен смех, но не лоснящийся смех армянского анекдота, а смех, как орудие общественной выправки. Не праздный юмор беспринципного каламбура, а ядреная издевка над нашим бытом и косностью нашего сознания; не добродушная улыбка благополучного бюргера, а зубастая и уничтожающая карикатура; не услужливое щекотание хозяйских пяток, а хорошие удары по самодовольной физиономии нэпа»[10]). Открывая в 1923 году дискуссию о советском фельетоне, Я. Шариф, сетуя на то, что в нашей печати слишком слабо и неумело используется смех — «это сильнейшее средство воздействия на массового читателя», одновременно предупреждала: «Поскольку фельетон имеет преимущественно характер разоблачительный, постольку необходимо сугубо следить за тем, чтобы разоблачительная работа вместо того, чтобы помочь советской власти бороться с злоупотреблениями, не превратилась в средство подрыва советских устоев»[11]). Однако и эта, казалось бы, четкая, не допускающая кривотолков позиция была подвергнута критике. Я. Шафир возражал Н. Крынецкий, по мнению которого советская сатира слабо развивается потому, что «смех широкой массе не нужен», ибо «кому на ум придет — смеяться голодным». «Развернувшиеся события,— доказывал Н. Крынецкий,— война, революция, голод, борьба, застой промышленности, безработица — коренная ломка всего, тяжелые условия существования вообще... совсем не располагали к смеху». С точки зрения Н. Крынецкого, «такого значения, какое имел смех в дореволюционной печати — как средство борьбы — хотя бы с бюрократизмом, в революционной Советской России смех не имеет и вообще иметь не будет» потому, что «дореволюционная печать... была бессильна бороться какими-либо иными способами и приемами с проявлениями царского бюрократизма, кроме высмеивания... смехом либеральной дореволюционной прессы определялось ее бессилие против царского самодержавия». Такой смех, считает Н. Крынецкий, нам не нужен, так как печать «имеет возможность в любую минуту поместить какую угодно разоблачительную статью, и к зарвавшимся бюрократам будут приняты своевременные меры»[12]).

Здесь уместно напомнить, что система доказательств Н. Крынецкого будет повторяться «отрицателями» советской сатиры в течение долгого времени, вплоть до начала 30-х годов. По справедливому замечанию Л. Ершова, сатирику «настойчиво рекомендовался культ жалобной книги, который подсовывался сатирическому писателю как якобы наиболее отвечающий нашей эпохе, наиболее результативный»[13]). Бросается в глаза, что позиция Н. Крынецкого была весьма уязвима. Его убеждение в том, что смех дореволюционной сатиры якобы выражал ее бессилие перед царским самодержавием, не выдерживает критики. Вся история мирового искусства свидетельствует как раз об обратном: пассивное, скорбное сознание бессилия всегда было чуждо сатире. Смех всегда был боевой, действенной силой в борьбе со злом и несправедливостью. Полемизируя с догматическими взглядами «отрицателей» советской сатиры, В. Сахновский писал: «Сквозь всю историю человечества легко можно проследить красную нить сатиры. Можно с уверен-

---

[10]) В. Масс. Смех на театре. «Зрелища», 1922, № 14, стр. 9.

[11]) Я. Шафир. Почему мы не умеем смеяться? «Красная печать», 1923, № 17, стр. 6.

[12]) Н. Крынецкий. О «Красном смехе». «Красная печать», 1923, № 20, стр. 8, 9, 10.

[13]) Л. Ершов. Советская сатирическая проза 20-х годов. Изд. Акад. наук СССР, М.—Л., 1960, стр 46.

Электронная библиотека (репозиторий) Томского государственного университета

ностью сказать, что когда процветала сатира, тогда и нарастала в человечестве драгоценная мысль о грядущем счастье свободы, равенства и правды. В самые тяжелые и темные эпохи истории сатира, как ударами бича, заставляла вспомнить о попранном праве и поруганной воле и заставляла стремиться к их достижению»[14]).

Особенно острый характер приобрела дискуссия по проблемам театральной сатиры. Эта дискуссия развернулась по трем направлениям: допустима ли вообще сатира в условиях советского общества, не есть ли она подрыв существующего строя и оппозиция новой государственности; каков объект советской сатиры; обязательно ли противопоставление положительных и отрицательных героев в сатирических произведениях. Инициатором дискуссии выступил известный в 20-ые годы театральный критик В. Блюм. Уже в первых своих статьях о спектаклях только что организованного Московского Театра сатиры он стал пропагандировать мысль о том, будто после революции «для сатиры пришли смутные времена», будто в условиях рабоче-крестьянского государства сатирическая традиция прервалась».

Правда, на первых порах В. Блюм все же допускал возможность существования советской сатиры как «орудия победившего и господствующего пролетариата и его государства», хотя и оговаривался, что «наша сатира должна поминутно проверять себя: а не аплодирует ли мне обыватель (или еще хуже эмигрант)?»[15]). Однако по мере того, как советская комедия набирала силу и углублялась в жизнь, давая типические обобщения отрицательных явлений и характеров, атака на сатиру усиливалась. И совсем не случайно Блюм и его сторонники пошли в открытое наступление именно после появления «Воздушного пирога» и «Мандата», произведений, смело и глубоко вскрывавших язвы современного быта. Ранее снисходительно похваливавший неглубокие обозрения Театра сатиры и ремесленные комедии, рассчитанные на развлекательный, беззаботный смех, В. Блюм вдруг ринулся в бой. Ему показалось, что произведения типа «Мандата» и «Воздушного пирога» подрывают советский строй, радуя сердца врагов революции. Откликаясь на премьеру «Воздушного пирога» в Театре революции, Блюм писал: «После Октября советский сатирик живет уже в своем государстве, обществе, быте и т. п. «Потрясение основ» и «колебание устоев», чему так успешно предавалась дореволюционная сатира, естественно, не может стать задачей советской сатиры. Старые методы сатиры больше не годятся уже потому, что переливающееся через эти старые меха хотя бы новейшее вино попадает роковым образом на мельницу... всяческой контрреволюции»[16]).

Логика рассуждений «отрицателей» советской сатиры была довольно проста. Всегда, во все времена авторы сатирических произведений выступали против самых основ господствующего строя, ниспровергали государственную систему, требовали изменения существующего порядка вещей. А если так, то может ли рабочий класс и его партия, завоевав власть, допускать сатиру и, тем самым, подрывать свою диктатуру, рыть себе яму? Для Блюма существовал лишь один ответ на этот вопрос: любая критика «своего» строя средствами искусства недопустима. «Вышучивать и тем «потрясать устои» пролетарского государства, издеваться над первыми, может быть, неуверенными и «неуклюжими» шагами

[14]) В. Сахновский. Сатира и действительность. «Художник и зритель», 1924, № 14, стр. 13.

[15]) В. Блюм. В Театре сатиры. «Москва с точки зрения». «Новый зритель», 1924, № 39, стр. 7.

[16]) «Вечерняя Москва». 1925, 24 февраля.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

новой советской общественности по меньшей мере неумно и нерасчетливо»[17]). Блюм не почувствовал нового качества советской сатиры, ее оптимистический, победоносный характер. По его мнению, пафос созидания, пафос творческой борьбы за новую жизнь и сатира несовместимы, ибо «особенность сатиры», как он полагал, состоит в том, что «она безысходна, мрачна, безнадежна и «благополучного финала не допускает»[18]). Поэтому для Блюма сам термин «советская сатира» был столь же абсурдным, как и сочетание слов «советский капиталист» или «советский помещик», поэтому он требовал безусловного отказа от сатирического искусства: «Искусство,... которое раньше — в иной социальной обстановке, при ином соотношении классов — несло функцию бомбы анархиста, теперь должно отказаться от сатирической миссии»[19]).

Блюм стремился низвести советскую сатиру до степени пустого зубоскальства, до безобидной шутки, он призывал сатириков отказаться от общественно значимой тематики и заняться изобличением «случайных гримас» действительности. «...Задачи так называемой «советской сатиры»,— поучал критик,— в связи с изменением социальной обстановки безмерно суживаются. Объект сатиры отныне — не общественное, а индивидуальное; именно теперь сатирик становится «моралистом».... На долю «советской сатиры» осталось изображение «случайных гримас» действительности... Кто из «советских сатириков» этого не понимает, впадает в контрреволюцию и клевещет на новый быт»[20]). Так, основной недостаток ранних советских комедий, проявлявшийся в неумении их авторов обобщать и типизировать отрицательные явления, обнажать их социальный смысл, возводился в достоинство, рассматривался как магистральный путь советского сатирического искусства; а сатира обрекалась на мелкотемье, на стрельбу из пушек по воробьям. С этих позиций Блюм громил все произведения, в которых содержались пусть даже слабые элементы сатирического обобщения. В рецензии на постановку «Склоки» В. Ардова и Л. Никулина в Театре сатиры он, изложив сюжет комедии, высказал сожаление, что она не была написана лет двадцать пять назад. «Тогда можно было бы ею зло и больно ударить по чужой государственности, приемом острого гротеска можно было превратить учрежденческих склочников в сущие гоголевские «свиные рыла». Сейчас же эти сатирические масштабы были просто фальшивы, потому что при всех «бюрократических извращениях» мы имеем советский строй — наш собственный строй, который мы хотим не расшатывать, а укреплять»[21]). Ход мысли критика чрезвычайно прямолинеен, диалектический, противоречивый характер общественного развития им не улавливается, он твердо усвоил одно: поскольку мы имеем наш, советский строй, не смей критиковать его, сатирически изобличать недостатки государственного механизма, потому что, по мнению Блюма, «извращения» изживаются не путем искусства («сатира»), а путями, четко поставленными всей совокупностью нашей общественности: по партийной и профессиональной линии, институтом рабкоров и т. д., то есть вслед за Крынецким Блюм предлагает вместо сатиры использовать дру-

---

[17]) В. Блюм. К вопросу о советской сатире. «Жизнь искусства», 1925, № 30, стр. 3.

[18]) В. Блюм. По линии наименьшего сопротивления (О «советской» сатире). «Советское искусство», 1925, № 4-5. стр. 50.

[19]) В. Блюм. К вопросу о советской сатире. «Жизнь искусства», 1925, № 30, стр. 3.

[20]) Там же.

[21]) В. Блюм. Советский водевиль. «Склока» в Театре сатиры. «Программы гос. академич. театров», 1927, № 2, стр. 8.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

гие методы борьбы с недостатками: «...Вспомните... что вы — г р а ж д а н и н, черт побери, — пишите о жулике-кооператоре статью в газету, идите на общее собрание кооператива, где вас выберут в ревизионную комиссию, подавайте заявления в РКИ и ГКК и т. п. Но остерегайтесь «художественного обобщения»..., ибо результаты порадуют сердце любого из тех, что за рубежом...»[22]).

С точки зрения Крынецкого и Блюма, заявление в милицию или прокуратуру, заметка рабкора в газету с лихвой восполняют сатирическое изобличение темных сторон жизни. Этим самым искусство отлучалось от воспроизведения противоречий действительности. Ликвидаторы советской сатиры не желали считаться с тем, что победа социалистической революции совсем не означает исчезновения противоречий и классовой борьбы. Представление о социализме, как о периоде спокойного развития и плавной эволюции, было, по существу, оппортунистическим. Блюм и его сторонники не понимали, что каким бы прекрасным ни был новый строй в будущем, всегда в настоящем найдутся отрицательные и уродливые стороны и явления, которые и должны стать объектом сатирического искусства. «Уничтожение классов, — писал В. И. Ленин, — дело долгой, трудной, упорной к л а с с о в о й б о р ь б ы, которая п о с л е свержения власти капитала, п о с л е разрушения буржуазного государства, п о с л е установления диктатуры пролетариата н е и с ч е з а е т (как воображают пошляки старого социализма и старой социал-демократии), а только меняет свои формы, становясь во многих отношениях еще ожесточеннее»[23]). В. И. Ленин постоянно говорил о революции как о целой исторической эпохе, как о длительном и противоречивом процессе борьбы сил социализма с отживающими силами и традициями: «Когда гибнет старое общество, труп его нельзя заколотить в гроб и положить в могилу. Он разлагается в нашей среде, этот труп гниет и заражает нас самих... Иначе социалистическую революцию никогда родить нельзя, и иначе, как в обстановке разлагающегося капитализма и мучительной борьбы с ним, ни одна страна от капитализма к социализму не перейдет»[24]). Восприятие эпохи социализма, как эпохи замирания или даже исчезновения конфликтов и противоречий, нанесло большой вред развитию нашего сатирического искусства.

Воззрения Блюма на сатиру, естественно, были подвергнуты критике. Особенно глубокими и основательными были возражения Вл. Масса, известного советского сатирика, в те годы часто выступавшего в качестве драматурга и театрального рецензента. В своей критике Блюма Масс исходил из того, что ликвидаторские тенденции по отношению к сатире особенно опасны во время интенсивного культурного и экономического строительства, в период, когда сатире предназначено особенно важное место, ибо «она приобретает большое значение как орудие борьбы за новую жизнь, за новый быт». «Тем и важна и значительна сатира,— подчеркивал Масс,— что она не дает застыть, почив на лаврах и самодовольно облизываясь, что она будоражит и будит наше сознание, толкает и гонит его вперед... Усматривать в каждой сатире «потрясение основ» — значит проявлять ту излишнюю подозрительность, которая очень сродни пустому чванству и казенщине». Оппонент Блюма справедливо указывал на то, что победивший пролетариат, полный творческих сил, не должен бояться самокритики и прятать голову под крыло; стремясь скрыть от самого себя собственные недостатки. Масс

[22]) В. Б л ю м. «Прочев» ответы... «Жизнь искусства», 1925, № 37, стр. 9.
[23]) В. И. Л е н и н. Полн. собр. соч. Т. 38, стр. 386—387.
[24]) Там же. Т. 36, стр. 409.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

последовательно выступал за сатиру, раскрывающую самую суть осмеиваемых явлений: «... Нам нужен не просто смех, «чистый смех», развлекающий и все примиряющий, нам нужен смех тенденциозный, с определенной общественной установкой, смех, направленный на старое во имя нового,— нам нужна советская сатира»[25]).

Блюм и его сторонники не понимали, что эпоха решительной социальной ломки, когда по-новому перестраиваются общественные отношения и в самом существе своем перекраиваются бытовые формы, когда разбивается старое и лишь с большим трудом из-под этих обломков начинают пробиваться новые побеги, представляет совершенно исключительный материал для сатиры. В театральной периодике середины 20-х годов беспрестанно раздавались призывы к созданию сатирических спектаклей. «Жизнь все настоятельнее требует сатиры: «гримасы нэпа» сами просятся на полотно»,— писал один из критиков[26]). Режиссер К. Тверской подчеркивал: «...Одной из актуальнейших проблем сегодняшнего театрального дня является создание современного сатирического театра»[27]). «Что может быть нужней и современней, чем крепкая и острая советская комедия!» — восклицал В. Масс[28]).

Многие деятели искусства тех лет отмечали новаторские особенности зарождавшейся советской сатиры. Подчеркивая необходимость поисков новой художественной формы в театре, борясь против тенденций к развлекательному искусству, Луначарский писал: «Нет, нам потребуется, вероятно, более резкая, почти до карикатуры доходящая характеристика отрицательных типов, конечно, при соблюдении художественной глубины такой карикатуры, а не ее уклона в пустое зубоскальство...»[29]).

В некоторых исследованиях о советской драматургии 20-х годов дискуссия о сатире излагается таким образом, что создается впечатление, будто она была случайным и малозначащим эпизодом в истории советского искусства. Нашелся-де один чудак Блюм, взгляды которого на сатиру были решительно отвергнуты, и все встало на свое законное место. В действительности все было неизмеримо сложнее и труднее. Прежде всего Блюм не был одинок. Просто он откровеннее и воинственнее других отстаивал точку зрения, которую разделяла довольно многочисленная группа деятелей литературы и искусства. Например, редактор журнала «Жизнь искусства» Гайк Адонц (Петербургский) последовательно выступал против сатирических комедий, утверждая, что в них «не находишь ничего, кроме... отрицательных элементов современной действительности». Снисходительно соглашаясь с тем, что недостатки и «минусы нашей общественности» надо показывать, он в то же время иронизировал над писателями, отстаивающими «прием резкой и яркой общественной сатиры, прием, так сказать, сценического бичевания... современного, неотстоявшегося еще быта», и отказывал в художественной ценности лучшим комедиям этого периода («Воздушный пирог», «Мандат»), обвиняя их авторов в искажении действительности[30]). Я. Апушкин в статье «Современность и гротеск», заинтриговав читателей заявлением «Комедия — единственно возможная, действительно нужная форма современной драмы», тут же оговаривался: «Но... только

---

[25]) В. Масс. О советской сатире. «Новый зритель», 1925, № 33, стр. 8.
[26]) К. Егоров. Театр сатиры. «Рабочий и театр», 1925, № 38, стр. 19.
[27]) К. Тверской. Еще один московский урок. Там же.
[28]) В. Масс. «Мандат» в театре Мейерхольда. «Новый зритель», № 17, стр. 5.
[29]) А. Луначарский. Современный театр и революционная драматургия. «На посту», 1925, № 1/6, стр. 124.
[30]) Петербургский. Театр и советский быт. «Жизнь искусства», 1925, № 27, стр. 3.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

там — в «закатывающейся» Европе. Как грозное оружие против строя торжествующих шиберов. Там — при существующих социальных отношениях — она может стать актуальной, социально-веселой, философичной и высокой»[31]). На диспуте о сатире, который состоялся 15 февраля 1926 года в Доме печати, М. Левидов заявил, что сатиры «у нас нет и быть не может». «Сатира — это борьба с властью, борьба, гнев, опасность. Так было всегда. У нас нет сатиры. У нас есть юмор». И даже некоторые из тех, кто возражал М. Левидову, непомерно сужали объект и цели сатиры. Так, Лебедев-Кумач говорил: «Цель сатиры не только оппозиция. Наша сатира — культуртрегерство. И эту задачу она выполняет неплохо»[32]). Иными словами, острейшее идеологическое оружие, каким является сатирическое искусство, предлагалось использовать лишь как средство распространения культурных знаний.

Как свидетельствует Г. Холмский, «от сатиры требовали не только вскрытия больного вопроса и сатирического выявления какой-либо острой проблемы, но и последующих положительных выводов, указания правильных путей и пр. Некоторые говорили о соблюдении каких-то чуть ли не паритетных пропорций в изображении отрицательных и положительных явлений и требовали обязательного выявления положительного и героического начала в сатирической пьесе...»[33]).

Однако в дискуссии о сатире первой половины 20-х годов проблема положительного героя в сатирических произведениях еще не заняла того места, которое она будет занимать в последующие периоды развития советского искусства. В указанный период в центре дискуссии оказался вопрос о самом существовании советской сатиры, о путях ее развития, о ее месте в советском искусстве. В ходе острой и оживленной полемики первая атака на сатиру была отбита. Несостоятельность аргументов тех, кто отрицал за сатирой право на существование в новых общественных условиях, была доказана не только многочисленными выступлениями критиков и деятелей театра, но и самой практикой советского искусства.

С середины 20-х годов начинается новый этап в развитии советской сатиры, которая постепенно приобретает все более анализирующий и обобщающий характер. Интенсивно развиваются самые различные сатирические жанры. Знаменательными вехами в развитии сатирического искусства этого периода стали фельетоны М. Кольцова, рассказы М. Зощенко, повести В. Катаева («Растратчики») и А. Платонова («Город Градов»), романы И. Ильфа и Е. Петрова («Двенадцать стульев» и «Золотой теленок»), сатирические комедии В. Маяковского («Клоп», и «Баня»), Л. Леонова («Усмирение Бададошкина»), А. Безыменского («Выстрел») и многие другие произведения. Время требовало не только героического искусства, утверждающего новый мир, нового человека — творца и революционера, но и искусства сатирического, уничтожающего все, что мешало движению советского общества к социализму. «Карикатурой, сатирой, сарказмом,— писал А. Луначарский,— мы должны бить врага, дезорганизовать его, унизить, если можем, в собственных и, во всяком случае, в наших глазах, развенчать его святыню, показать, как он смешон»[34]).

Но случилось так, что в конце 20-х годов дискуссия о советской сатире вспыхнула с новой силой. На первый взгляд, может показаться

[31]) «Новый зритель», 1924, № 15, стр. 14.
[32]) Д. Диспут о советской сатире. «Вечерняя Москва», 1926, 16 февраля.
[33]) Г. Холмский. Советская театральная сатира. (В порядке постановки вопроса). «Правда», 1928, 7 октября.
[34]) «А. В. Луначарский о театре и драматургии». Т. 1, стр. 738.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

странным, что вопрос, казалось бы решенный самой жизнью, вновь стал дискуссионным. Однако для этого имелись веские основания. Усиление классовой борьбы в связи с ликвидацией кулачества, обострение международной обстановки, с одной стороны, общее наступление сил социализма на капиталистические элементы города и деревни, трудовой энтузиазм строителей первой пятилетки, с другой — все это рождало в сознании некоторых деятелей литературы мысль о ненужности, вредности сатирического искусства, способного будто бы вложить оружие в руки врагов и, тем самым, затруднить движение страны к социализму. Даже М. Горький, вернувшийся в СССР и восхищенный тем, чего достигла страна за годы после Октября, беспокоился, что советская пресса, «усердно выметая вековой «сор из избы» на улицу, снабжает мещан обильными запасами «духовной пищи», и мещанин, питаясь гнилыми отбросами, оживает, ухмыляется, подмигивает единомышленнику»[35]). Это свое беспокойство великий писатель высказал в известном письме к И. В. Сталину.

Но именно в конце 20-х годов Коммунистическая партия обращает внимание всех трудящихся на необходимость всемерного развития критики и самокритики. Борьба за индустриализацию страны, за темпы, за выполнение пятилетнего плана требовала решительного искоренения всего, что мешало строительству нового мира. В декабре 1928 года на VIII Всесоюзном съезде профсоюзов в докладе «РКИ в борьбе за улучшение советского аппарата» С. Орджоникидзе специально отметил: «...Когда тов. Горький был здесь, он говорил: лучше было бы вам эту самокритику не выдвигать. Всякий обыватель, всякая сволочь, слыша о наших недостатках, начинает раздувать и говорить: «Вот, у них то не удается, это не удается, то плохо сделано и т. д.» Тов. Горький говорил, что самокритику не надо было проводить, потому что у нас огромные достижения, которых вы не видите. Ему отвечали: «Мы очень рады, что вы, тов. Горький, приехав сюда, увидели много крупных достижений. Этому мы радуемся. Было бы хуже, если бы вы, приехав, обругали нас. Но самокритику мы поднимаем и развертываем для того, чтобы как можно скорее устранить те недостатки, которые у нас имеются»[36]).

Вопрос о «сатире на себя», то есть о сатире, обращенной не в прошлое, а в настоящее, особенно остро обсуждался в среде деятелей театра и драматургии. Но в отличие от дискуссии 1925 года, ограниченной рамками театральной сатиры, дискуссия 1929—1930 годов приобрела, так сказать, общелитературный характер. Инициатором в этом отношении выступила только что созданная «Литературная газета», в первом номере которой была опубликована статья А. Лежнева «На пути к возрождению сатиры». «Литература сегодняшнего дня,— писал А. Лежнев, — бедна сатирой... Между тем, нельзя считать, что потребность в сатире исчезла. У нас достаточно материала для нее. А, главное, потребность в сатире возрастает соответственно активности масс, их стремлению покончить с тем или другим злом (например, с бюрократизмом)»[37]).

С ответом на статью А. Лежнева, как и следовало ожидать, выступил В. Блюм. Вопреки очевидным фактам, он заявил: «Несмотря на все заклинания, не расцветает у нас сатира!... «Бичующая», «острая» сатира у нас не вытанцовывалась,— это надо признать совершенно открыто, без всякой паники». И далее В. Блюм оперировал аргументами, знакомыми

---

[35]) М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. 25, стр. 21.

[36]) Цит. по кн. В. Перцова: «Маяковский. Жизнь и творчество в последние годы. 1925—1930». «Наука», М., 1965, стр. 257.

[37]) «Литературная газета», 1929, 22 апреля.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

по его статьям 1925 года: «Что возможна была какая-то «сатира на себя» (т. е. удар по самому себе, с целью сбить себя с ног?), всегда было лишь иллюзией... Сатирическая традиция **оборвалась,**— это обнаруживает даже беглый, поверхностный анализ «вопроса о сатире». Не годится более это орудие для борьбы с одиозными пережитками в нашей государственности и общественности. Потому что стоит этой тенденции получить то или другое воплощение, как вступает в силу **обобщающий** момент сатиры, и сатирик (хочет этого или не хочет) гневно произносит: «Вот какой он милый «их» строй!...»[38]).

Отстаивая свои взгляды, В. Блюм пытался доказать, что лозунг самокритики не имеет ничего общего с сатирическим изображением недостатков. Вот образец его рассуждений на этот счет: «Самокритика объективно констатирует:

— Зав Петров и партсановник Иванов срывают наше строительство,— к ответу этих дураков и предателей?

А сатира похихикивает:

— Дурацкое и предательское само ваше строительство,— и все-то вы Петровы и Ивановы!

В тысячу первый раз: самокритика — это наше внутреннее дело, и она действительно «нам нужна», но никакой «самосатиры» не могло быть и не может в природе существовать... Потому что тысячу раз: сатира есть удар по государственности или общественности чужого класса!»[39]).

Воззрения Блюма вновь встретили поддержку у некоторых деятелей искусства и критиков. Близкую к Блюму позицию в отношении советской сатиры занимал В. Вешнев. Исходя из того, что сатира русских классиков была направлена против «основных, коренных, органических недостатков» самодержавного строя, а недостатки, встречающиеся в советской действительности, не являются «органическими недостатками нынешнего режима диктатуры пролетариата», В. Вешнев приходил к выводу, что сатира в советской литературе будет возможна лишь тогда, когда социалистический строй самоутвердится полностью и окончательно. Поскольку, рассуждал Вешнев, «наше общественное время... характеризуется тем, что оно в самом себе несет сознательное и добровольное самоотрицание во имя будущего общества», то оно «своим добровольным самоотрицанием обезоруживает сатирика, не оставляя ему серьезных точек приложения для своей органической критики, которая могла бы иметь сколько-нибудь длительную художественную ценность»[40]).

Еще дальше пошел И. Нусинов. В статье «Вопросы жанра в пролетарской литературе» он, отрицая какое-либо будущее за советской сатирой, утверждал, что бытие пролетариата не дает объектов для сатирического и юмористического изображения. «Их может дать, их дает бытие побежденных классов—дворянства и буржуазии, бытие промежуточных классов — мелкой буржуазии, кулацкого крестьянства». Полагая, что сатира «вырастает только на почве отрицания господствующей системы, что она питается необходимостью разоблачить и опозорить, смехом убить могущественного и ненавистного врага», критик приходил к заключению: «Энтузиазм и пафос строительства заглушают сатирический смех». С точки зрения И. Нусинова, сатира будет занимать значительное место лишь в попутнической литературе. «При-

[38]) В. Блюм. Возродится ли сатира? «Литературная газета», 1929, 27 мая.
[39]) В. Блюм. «Букет моей бабушки». «Новый зритель», 1929, № 43, стр. 9.
[40]) В. Вешнев. Книга характеристик. М.—Л., 1928, стр. 95.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

чем место это будет тем значительнее, чем сильнее попутнические писатели возненавидят свое прошлое... В этом случае сатира отрицает систему. Она на своей родной почве... Не случайно, что именно Маяковский, писатель, проделавший путь от мещанства... к пролетариату, и особенно возненавидевший мещанство, создал такие произведения, как «Клоп» и «Баня». Но по мере того... как попутнический писатель будет проникаться пролетарской идеологией, задачами пролетарской борьбы и строительства, пафос созидания... оттеснит в его творчестве сатирический смех». Подобно Блюму, И. Нусинов считал, что тот, кто возлагает особые надежды на сатирическое искусство, не имеет достаточной веры в творческие возможности пролетариата, потому что в условиях, когда рабочий класс осуществляет «самокритику через партийные и советские чистки, через действенный контроль масс... сатира не может играть особенно значительной роли»[41]).

Теория, отрицающая сатиру, на практике приводила к одностороннему, догматическому восприятию сатирических произведений, к несправедливым нападкам на их авторов со стороны тайных и явных сторонников Блюма. Эта теория порождала у части деятелей искусства настороженно-подозрительное отношение к любым произведениям сатирического характера. Нередко по адресу сатирических комедий и обозрений, даже весьма невинного свойства, раздавался предостерегающий возглас: «Осторожнее!» — и делались далеко идущие выводы. Так, например, в рецензии на первый спектакль Театра сатиры «Москва с точки зрения» Д. Угрюмов писал: «А разве сцены в уплотненной квартире, очередь в уборную... разве «напостовец» с дубинкой в руках— не ехидное хихиканье, не придушенный смех в кулачок? Разве не эту же тему и по сей день сосут, как голодные псы обглоданную кость, господа белые фельетонисты... Помилуйте, да такое обозрение с превеликим удовольствием поставит господин Дуван-Торцев в Берлинской «Синей птице»...[42]). Если учесть, что это говорилось о произведении, сатирические стрелы которого были направлены против весьма частных недостатков советского быта в годы нэпа, то легко себе представить, в какой сложной обстановке приходилось работать первым советским сатирикам. Всегда ведь можно обвинить сатирика в том, что вместо бодрого, здорового смеха, в его произведении звучит самодовольное хихиканье злопыхательствующего мещанина, что он радует сердца тех, кто за рубежом и т. д. и т. п. Сатира вообще не может развиваться под всеобщие одобрительные крики. Как справедливо заметил по этому поводу Вл. Масс, «сатирик всегда будет подвергаться обвинению в том, что он слишком утрирует и преувеличивает, отмечает только недостатки, недооценивает положительные стороны»[43]). К сожалению, в 20-е годы некоторые критики слишком охотно и часто прибегали к подобным обвинениям в адрес сатириков. Это создавало настроение нервозности среди писателей и нередко приводило к произвольным оценкам наиболее сложных и острых произведений искусства. В. Типот, один из руководителей Московского Театра сатиры, писал в 1925 году: «Затруднительность положения усугубляется отсутствием определенной теоретически проработанной линии в области театральной сатиры. Зачастую один и тот же момент нашей работы оценивается авторитет-

---

[41]) «Литература и искусство», 1931, № 2—3, стр. 39, 40, 41.

[42]) Дм. Угрюмов. С точки зрения Ивана Ивановича (Открытие Театра сатиры). «Художник и зритель», 1924, № 18, стр. 12.

[43]) В. Масс. О советской сатире. «Новый зритель», 1925, № 33, стр. 8.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ными органами прессы как «подлинная революционная сатира» и как «недостойный памфлет против советской власти»[44]).

Атака на сатиру, борьба против нее иногда приводила к тому, что лица, ответственные за репертуар, понуждали драматургов и театры к приглушению конфликтов, к отказу от глубокого обобщения противоречий действительности. А. В. Луначарский писал в 1924 году: «Чувствуя свою неспособность, не по своей вине, конечно, дать театрам твердый репертуар, который удовлетворял бы идейно и привлекал бы публику, Репертком тем строже метет, и не раз побаиваешься, как бы не вышло по Щедрину, как бы не оказалось порядку много, а обилия никакого»[45]).

Склонность критиков типа Блюма видеть в сатире нечто вредоносное, «подрывающее устои», отпугивала некоторых писателей от изображения наиболее существенных противоречий действительности. В то же время широкое распространение получали произведения, созданные на основе мелких незначительных фактов, авторы которых, выражаясь словами Маяковского, пытались «давить клопов танками». Далеко не случайна печальная тематическая скудость многих сатирических комедий рассматриваемого периода, однообразно «бичующих» одних и тех же «апробированных» персонажей («Окопы в комнатах» А. Глебова, «Советская квартира» М. Криницкого). Борьба против сатиры нередко приводила и к тому, что авторы сатирических произведений, желая предупредить критику в свой адрес, стремились дать положительное решение конфликта в любом случае, даже если логика действия и обстоятельств не допускала этого. Отсюда шаблонное построение сюжетов: в финалах произведений, как правило, появлялись представители власти и арестовывали отрицательных персонажей. Сатирическое изобличение во многих произведениях ослаблялось заведомой обреченностью осмеиваемого зла.

Новая атака на советскую сатиру встретила решительный и дружный отпор со стороны многих критиков и писателей. Причем в отличие от дискуссии 1925 года теоретическое обоснование необходимости советской сатиры, ее новаторских особенностей значительно углубилось. Этому способствовали ,в первую очередь, достижения советского сатирического искусства во второй половине 20-х годов, позволившие участникам дискуссии аргументированно выступить против концепции Блюма—Нусинова. 15 мая 1929 года в «Литературной газете» была опубликована редакционная статья «О путях советской сатиры», в которой, в противовес Блюму, выдвигалась задача всемерного развития сатирического искусства, оттенялась важная мысль о том, что «советская сатира будет стремиться к широким художественным обобщениям». На качественно новый характер объекта советской сатиры указал М. Роги: «В том-то и особенность советского строя, что все эти явления *осуждаются самим строем,* не покрываются им, а выталкиваются, как чужеродное тело, застрявшее в организме... Сатира вооружает рабочих и крестьян классовым гневом»[46]). Об этом же писал кинорежиссер А. Медведкин: «Советская сатира от всякой иной сатиры отличается тем что она является оружием класса, созидающего со-

---

[44]) «Новый зри[illegible]ль», 1925, № 45, стр. 13.

[45]) А. Луначарский. Не пора ли организовать Главискусство? «Искусство трудящимся», 1924, № 3, стр. 4.

[46]) М. Роги. Пути советской сатиры. «Литературная газета», 1929, 22 июля.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

циализм. Пороки и язвы, на которые должна обрушиться советская сатира, не органичны новому рабочему государству»[47]).

8 января 1930 года в Политехническом музее состоялся диспут на тему «Нужна ли нам сатира?», на котором Блюм вновь отстаивал свой главный тезис — сатира в пролетарском государстве может существовать лишь как сатира антисоветская. «Советская сатира, — говорил он, — поповская проповедь. За ней очень удобно спрятаться классовому врагу. Сатира нам не нужна. Она вредна рабоче-крестьянской государственности»[48]). Блюма поддержал только Е. Зозуля, другие участники диспута (Г. Рыклин, М. Кольцов. В. Маяковский) решительно осудили его точку зрения. Например, М. Кольцов назвал позицию Блюма «реакционным выступлением серьезного противника, имеющего, к сожалению, сторонников в определенных советских кругах»[49]). Маяковский, приведя пример со своим стихотворением «Прозаседавшиеся», заявил, что «Ленин смотрел на возможность сатиры в советских условиях иначе, чем Блюм»[50]).

Предвзятый подход к сатирическим произведениям, критикующим темные стороны действительности, вызвал резкий протест многих художников. А. Луначарский, например, политику запрещения репертуарными органами сатирических пьес считал нарушением ленинских принципов руководства искусством. Призывая к большей смелости в области самокритики, чтобы быстрее очистить «унаследованную нами авгиеву конюшню», он писал: «...Не только не зажимать сатиры аристофановской, обозрения, сатирической комедии, оперетты и т. д., но всячески содействовать этому жанру. Семь — семьдесят семь раз думать прежде, чем обрезать какое-нибудь произведение этого жанра. Лучше исправить ошибки сатиры последующей дискуссией, которая всегда является социальным актом, чем равнодушно задушить это произведение в канцелярии, как бы она ни была почтенна»[51]).

Передовые деятели советского искусства 30-х годов понимали, что возможна и антисоветская сатира, сатира, направленная против самой сути нового общества, злобно искажающая нашу действительность. Не случайно, Маяковский в одном из выступлений говорил: «Мы должны уметь соразмерять право на нашу критику с энтузиазмом и пафосом, который мы вкладываем в дело социалистического строительства. И если нет, то права на критику вы не получите»[52]). Однако опасность возникновения антисоветской сатиры не отменяла необходимость создания высокоидейных сатирических произведений, направленных против всего, что мешало строительству социалистического общества. Развитие советского искусства со всей очевидностью показало, что пафос созидания, пафос героической борьбы за социализм неотделим от отрицания низменного и безобразного. Разоблачая метафизический характер теории Блюма и К°, В. Сутырин справедливо писал, что ее авторы не видят качественного различия между пролетарским государством и государством, основанным на эксплуатации одних классов другими «Ведь буржуазия, добиваясь своего господства, становится консервативным, а затем реакционным классом, тогда как пролетариат в период

---

[47]) А. Медведкин. Позиций не сдадим! «Пролетарское кино», 1931, № 9, стр. 19.
[48]) «Литературная газета», 1930, 13 января.
[49]) Там же.
[50]) «Вечерняя Москва», 1930, 9 января.
[51]) А. Луначарский. О сатире. «Красная газета», веч. вып., 1930, 26 мая.
[52]) Цит. по кн. В. Перцова: «Маяковский. Жизнь и творчество в последние годы. 1925—1930», «Наука», М., 1965, стр. 260.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

своей диктатуры ни в малейшей мере не утрачивает своей революционности... Буржуазная сатира приходит в упадок не потому, что класс, ее создававший, сделался господствующим, но потому, что господствующее положение сделало его консервативным, реакционным»[53]).

В дискуссии о сатире активное участие принял А. Луначарский. В ряде своих работ, посвященных проблемам сатиры в советском искусстве, он последовательно отстаивал мысль о том, что смех «всегда был огромной силы классовым оружием»,[54]), что в особенности «страшен смех как социальное орудие, если он получает движение не сверху вниз, а снизу вверх»[55]). Излагая взгляды «отрицателей» сатиры, А. Луначарский спрашивал их: «Разве всякая критика есть критика принципов, есть критика основ определенного строя? Разве можно под тем предлогом, что я-де—революционер, заявлять, что я закрываю глаза на все недостатки нашей современности? Коммунистическая партия клеймит такого рода отношение к современности»[56]).

В то же время А. Луначарский подчеркивал опасность и вред мелкотравчатого обличительства, выступая против произведений, беззаботно высмеивающих внешние несообразности быта, против подмены общественного изобличения обывательским анекдотом. «Довольно театру,— писал он в 1927 году,— заниматься реляциями о благополучии, довольно ему скользить по поверхности, осмеивать социально и художественно беззащитных обывателей московских и российских захолустий, довольно ему изображать абстрактные фигуры, обливать желчью своей критики заграничных врагов»[57]). К действенной борьбе со злом призывал советских сатириков Маяковский в стихотворении «Мрачное о юмористах».

Развитие советской сатиры тормозилось также теоретической слабостью критики. Недостаточная квалификация, слабая марксистская подготовка многих критиков (особенно театральных) на практике приводила к тому, что они бросались из одной крайности в другую, не умели в сложных общественных условиях 20-х годов отделить подлинную сатиру, одушевленную социалистическим идеалом и пафосом ненависти к старому, от клеветнических произведений, злорадно хихикающих над трудностями строительства нового мира. Отсюда догматический подход к сложным явлениям искусства, категоричность и бездоказательность оценок, требование запрещения и снятия пьес, показавшихся кому-либо опасными, подрывающими «устои» и т. д.

О том, что эти тенденции представляли определенную опасность, свидетельствуют многие деятели литературы и искусства тех лет. В статье «О театральной политике» А. Луначарский мечтал о времени, когда «у нас будет больше смелости, у наших драматургов будет большее желание браться за ответственные... темы... нельзя театр охолащивать, как нельзя охолащивать литературу,— она должна быть элементом общественной жизни»[58]). 5 мая 1927 года «Известия» опубликовали статью С. Гусева «Пределы критики» («О пасквилях, поклепах, клевете и контрреволюции»), в которой подчеркивалось, что боязнь критики иногда благовидно прикрывается криками о социальной клевете

---

[53]) В. Сутырин. О советской сатире. «Пролетарское кино», 1931, № 10, 11, стр. 6.
[54]) А. Луначарский. О сатире. «Красная газета», веч. вып., 1930, 26 мая.
[55]) А. Луначарский. Кинематографическая комедия и сатира. «Пролетарское кино», 1931, № 9, стр. 5.
[56]) А. Луначарский. О сатире. «Красная газета», веч. вып., 1930, 26 мая.
[57]) А. Луначарский. Театр сегодня. Изд. МОДПИК, 1927, стр. 138.
[58]) «Жизнь искусства». 1927, № 1, стр. 4.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

и контрреволюции. Поставив вопрос: «С какой стороны нам в настоящий момент угрожает большая опасность: со стороны ли недостаточности, слабости, нерешительности, связанности, скованности нашей критики, или со стороны ее демагогичности, ее соскальзывания с правильного пути», — С. Гусев отмечал: «Основная опасность заключается теперь в том, что мы еще... до сих пор не сумели достаточно развернуть смелую, беспощадную критику наших недостатков». Не случайно, в Резолюции партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) специально говорилось: «В предъявлении требований к современной пьесе необходимо иметь в виду, что борьба с попытками огульного и злостного искривления советской действительности не должна сводиться к позиции казенного благополучия»[59]).

Оппоненты В. Блюма и И. Нусинова, оспаривая их мнение о том, будто сатира всегда «бьет» не по отдельным явлениям, а по всей социально-политической системе, подчеркивали новаторскую природу советской сатиры. Новый общественный строй, рожденный Октябрьской революцией, утверждая в жизни самый передовой общественный идеал, коренным образом изменил направление и характер сатирического искусства: «Пролетарский и крестьянский сатирик, — писал по этому поводу В. Бойчевский, — в критике отрицательных сторон действительности опирается не на утопически отвлеченный идеал, а на преобразующие жизнь конкретные процессы социалистического строительства, на его достижения. Субъективные намерения пролетарского сатирика совпадают с объективным ходом развертывающегося социалистического строительства»[60]). Иными словами, поскольку идеал, которым руководствуется советский сатирик, уходит своими корнями в социалистическую действительность, он, разоблачая все старое, гниющее, несовместимое с новой моралью, не только не дискредитирует господствующий строй, а напротив, утверждает его, способствует его окончательной победе. И чем выше этот идеал, чем прочнее его позиции в действительности, тем с большей силой обрушивается сатирик на отрицательные стороны жизни, препятствующие его осуществлению. Отсюда новый характер смеха в советской сатире, его отличие от гоголевского смеха сквозь слезы. Как отмечал А. Луначарский, «смех растущего класса все больше и больше становится победным»[61]).

Однако оптимистический, победоносный характер смеха советской сатиры совсем не означает, что это смех мягкий и ласковый. Некоторые критики пришли к выводу, что, в отличие от беспощадной и гневной сатиры Гоголя и Щедрина, советская сатира отличается незлобивостью и добродушием. Например, рецензент журнала «Рабочий и театр», скрывшийся под псевдонимом «С. Стр.», увидел новое качество советской сатиры в ее «дружелюбии»[62]). На этом же основании Б. Алперс утверждал, что «выход к комедийному спектаклю, идейно насыщенному и здоровому по своему общественному звучанию, лежит через преодоление гоголевских традиций в комедии»[63]). Авторы процитированных высказываний, хотели они этого или нет, направляли советских сатириков на путь поверхностного комикования, при котором бескомпромис-

---

[59]) Сб. «Пути развития театра». Кинопечать, М.—Л., 1927, стр. 486.
[60]) В. Бойчевский. Пути советской сатиры. «Земля советская», 1931, № 1, стр. 143.
[61]) А. Луначарский. Кинематографическая комедия и сатира. «Пролетарское кино», 1931, № 9, стр. 6.
[62]) «Рабочий и театр», 1930, № 60—61, стр. 10.
[63]) Б. Алперс. Жанр советской комедии. «Советское искусство», 1932, 15 августа.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

сное осуждение зла подменялось невинным остроумием. Но искусству сатиры противопоказан добродушный, миролюбивый смех, поскольку объектом сатирического изображения всегда были социально опасные явления. Следует также помнить, что оттенки смеха в искусстве диктуются не только качественной определенностью осмеиваемых явлений, их масштабом и местом в общественной жизни, но и отношением художника к ним, содержанием идеала, с высоты которого он судит эти явления. Чем выше эстетический идеал общества, тем нетерпимее и беспощаднее оно относится к тому, что мешает его достижению. По удачному выражению М. Горького, у нас «темное кажется темнее потому, что светлое стало ярче»[64]). Отрицательные явления и характеры сатирик показывает не объективистски, не с позиций человека, бесстрастно и равнодушно регистрирующего темные стороны жизни, а с позиций борца, непримиримого ко всему, что мешает развитию общества. Следовательно, в подлинной сатире сила утверждения прямо зависит от глубины отрицания.

Стремление некоторых критиков и художников увести советское искусство от изображения теневых сторон жизни и направить его на путь утверждения всего существующего, на путь замазывания общественных конфликтов противоречило политике Коммунистической партии и взглядам В. И. Ленина на роль искусства в советском обществе. В этой связи уместно вспомнить широкоизвестное высказывание Владимира Ильича о стихотворении Маяковского «Прозаседавшиеся». Для Ленина ценность этого произведения заключалась прежде всего в его бескомпромиссной правдивости, в смелости, с которой поэт обрушился на недостатки в работе советского государственного аппарата. «...Давно я не испытывал такого удовольствия, с точки зрения политической и административной, — говорил В. И. Ленин на съезде металлистов. — В своем стихотворении он вдрызг высмеивает заседания и издевается над коммунистами, что они все заседают и перезаседают. Не знаю, как насчет поэзии, а насчет политики ручаюсь, что это совершенно правильно. Мы, действительно, находимся в положении людей, и надо сказать, что положение это очень глупое, которые все заседают, составляют комиссии, составляют планы — до бесконечности»[65]).

С первых дней революции В. И. Ленин неустанно повторял, что долг коммунистов не замалчивать слабостей своего движения, а открыто критиковать их, чтобы скорее и радикальнее от них избавиться[66]), что «только тогда мы научимся побеждать, когда мы не будем бояться признавать свои поражения и недостатки, когда мы будем истине, хотя бы самой печальной, смотреть прямо в лицо»[67]). Эти и им подобные высказывания Ленина до конца разоблачают антимарксистскую, метафизическую сущность позиции ликвидаторов советской сатиры. Их не мешает время от времени напоминать тем из наших современных критиков и деятелей искусства, которые склонны чуть ли не в каждом сатирическом произведении видеть «смакование недостатков». В самое тяжелое время гражданской войны В. И. Ленин отстаивал мысль о необходимости говорить народу правду и только правду, считая, что тот

[64]) М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. 24, стр. 299.
[65]) В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 45, стр. 13.
[66]) Там же. Т. 41, стр. 184.
[67]) Там же. Т. 44, стр. 309.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

не коммунист, кто скрывает недостатки. Он во всеуслышание говорил о всех болезнях и трудностях молодого советского государства, невзирая на самую трагическую обстановку. «Надо, — подчеркивал В. И. Ленин, — уметь признать зло безбоязненно, чтобы тверже вести борьбу с ним...»[68]). Этими указаниями великого вождя руководствовались и руководствуются передовые советские писатели.

[68]) Там же. Т. 43, стр. 231.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

Р. И. КОЛЕСНИКОВА

О РОМАНЕ В. ШИШКОВА «ВАТАГА»

В 1924 году вышел из печати роман В. Шишкова «Ватага». Яркий и самобытный, он был создан, по словам К. Федина, «с той неудержимой широтой кисти, которая соответствует безудержности событий, ею изображенных»[1]). На писателя сразу же обрушился уничтожающий огонь критики, решительно отрицавшей какую-либо степень правдивости этого произведения. Очевидно, в условиях середины 20-х годов резкость критики была оправдана, потому что ничто не было так противоположно идее господства сознательности борющихся масс, как шишковская «Ватага». Потом без доказательного анализа идейно-художественного содержания, без учета авторской позиции роман этот был причислен к разряду искажающих правду революции и в течение десятилетий в авторитетных статьях и учебниках по литературе лишь упоминался в качестве примера для доказательства ложного утверждения, будто советская проза шла от воспевания стихийности революции к утверждению сознательных ее начал. Схема «от стихийности к сознательности» легко разрушается от простого сопоставления литературных фактов: «Два мира» появились раньше «Голого года», «Неделя» раньше «Цветных ветров», «Колчаковщина» раньше «Ватаги» и т. д. Да и едва ли найдутся сейчас убежденные защитники этой схемы среди литературоведов. Но робость, рожденная инерцией теории прямолинейного восхождения романа социалистического реализма, до сих пор определяет произвольность оценки этого произведения.

Критика обрушивалась на Шишкова за ограничительное толкование темы, за то, что линза писательского видения оказалась слишком мала, а случайная кривизна ее слишком прихотлива, чтобы собрать в фокус лучи всего спектра гражданской войны в Сибири.

Но здесь именно тот случай, когда автор и не ставил перед собой задачу показать подлинное партизанское движение. И потому «воспевание стихийности» здесь совершенно ни при чем. В центре «Ватаги» — образ партизанского вожака, выродившегося в бандита. Зыков — народный богатырь, «сшибшийся с панталыку», превратившийся в отщепенца, изувера-одиночку, которому не на что и не на кого опереться. И гибнет он как враг революции и советской власти.

В основе сюжета «Ватаги» лежат факты, имевшие место в действительности[2]). В истории революции и гражданской войны судьба

[1]) К. Федин. Слово о Шишкове. Писатель, искусство, время. М., 1961. стр. 235.
[2]) См.: Р. Колесникова. Идейно-художественная проблематика первых советских романов в Сибири. Ученые записки ТГУ, № 62, 1966.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Рогова не единственный пример политической слепоты, которая приводила порой и сильных и по-своему честных людей в лагерь ярых врагов советской власти. Не случайно подобные ситуации привлекали («Поволынки» А. Яковлева, «Мятеж» С. Буданцева) и продолжают привлекать внимание художников (в 1965 г., например, вышла повесть Г. Егорова «Крушение Рогова», созданная на том же жизненном материале, что и «Ватага» Шишкова).

Романический сюжет есть художественное отображение реальных жизненных противоречий в свете определенного общественного и эстетического идеала. Объективно специфика проблем, поставленных в «Ватаге», обусловлена была потребностью автора глубже проникнуть в социальную сущность изображаемого явления, обнаружить присущие ему скрытые, свойственные сибирскому быту противоречия и тем самым внести свое новое в понимание революции, разнообразить и уточнить ее эмоциональную оценку. Абстрагироваться от жизненных истоков сюжета, от авторской позиции и особенностей времени — это тоже значит быть догматиком, только на иной лад, с другого конца. Уроки истории, в том числе и истории литературы, всегда предметны, и без признания за писателем права думать и видеть по-своему его труд становится бессмысленным.

Видя свою задачу не в безапелляционности суждений, кто из писателей видел жизнь лучше, кто хуже, а в выявлении особенностей и закономерностей этого видения мы берем «Ватагу» как концентрат тех идейно-художественных воззрений, которые были присущи В. Я. Шишкову на определенном этапе его творческого пути.

Автора «Ватаги» критика упрекала главным образом за то, что возникновение партизанского отряда и его действия он показал как нечто стихийное.

Конечно, партизанское движение направлялось и возглавлялось партией. Но оно никогда бы не стало подлинно народным, если бы не опиралось на внутренний, стихийный порыв масс. «Стихийность движения, — писал В. И. Ленин в статье «Русская революция и гражданская война», — есть признак его глубины в массах, прочности его корней, его неустранимости, это несомненно»[3]).

Поэтому та же критика находила глубокую закономерность в том, как случайно возникшая карликовая партизанская ячейка в повести В. Иванова «Партизаны» становится притягательным центром для всех недовольных колчаковщиной. Действительно, в условиях 1918—1920 годов в Сибири «в моменты наибольшего разгула необузданных инстинктов»[4]) нередко достаточно было возникновения какого-то даже случайного уплотнения протеста, чтобы оно, разрастаясь, как грозовая туча, стало средоточием стихийного движения массы. Возникнув, оно развивалось быстро и безудержно и не исключена была возможность его антисоветской по своей сути направленности.

В «Ватаге» мы видим явление именно такого порядка. В отряде Зыкова около двух тысяч человек. Какие люди объединились в нем? По словам самого Зыкова, «всякие. Чалдонов много да беглых солдат. Каторжан и всякой шпаны — тоже прилично»[5]). Здесь «гольтепа», бродяги, расстрига-дьякон «с двумя спившимися с кругу семинаристами»,

---

[3]) В. И. Ленин. ПСС. Изд. 4, т. 26, стр. 12.

[4]) В. Я. Шишков. Предисловие к роману. Полн. собр. соч., Изд. ЗИФ, М.—Л., 1927, т. 5, стр. 9.

[5]) В. Шишков. «Ватага», Полн. собр. соч., Изд. ЗИФ, М.—Л., 1927, т. 5, стр. 29. Далее все ссылки на это издание.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

но здесь же немало и таких, как парень из деревни Мельничной, которую «белый отряд живьем сжег». Их в отряд приводила жажда защиты и мести: «...Батюшка Зыков, отец родной... Защиты прошу... Весь корень наш порешили... Сестренку четырех лет, младенчика...» (14).

Репрессии колчаковщины — психологический стимул и оправдание действий Зыкова. «Кровь лью в защиту бедных и обиженных», — говорит он. — «Сердце мое за народ кипит». На его «видавшем виды» знамени написано: «Эй, все к Зыкову. Зыков за простой люд. Айда». (67). Но вершит он свои черные дела не в силу понимания целей и тактических задач народного революционного движения, а потому что «так повелел Христос».

Одну из причин неприятия романа, основной творческий промах художника критика видела в том, что субъективное авторское отношение к герою вступает в противоречие с талантливо зарисованной действительностью. Стилизуя образ Зыкова под былинного героя-богатыря, художник якобы тем самым идеализировал его, пытался защитить от ответственности за действия банды, окрашивал повествование своим сочувствием. Но природа авторского отношения к герою не так проста и очевидна, как утверждала критика. Дело в том, что сам жизненный материал диктовал определенные приемы художественного изображения.

Староверчество как общественное явление находило свое отображение в искусстве задолго до Шишкова и ко времени появления «Ватаги» сложились уже определенные традиции. Еще Л. Н. Толстой в повести «Казаки», описывая с явной симпатией население гребенской станицы, подметил одну из существенных особенностей староверчества. Она заключалась в противоречивости отношения старообрядцев к вере: с одной стороны, они фанатически привержены к старым обрядам, старым формам быта (они удержали, как пишет автор, «во всей прежней чистоте» русский язык и старую веру), с другой — для них характерно ярко выраженное равнодушие к религиозной догматике, к религии, как мировоззрению. В дилогии П. И. Мельникова (Андрея Печерского) «В лесах» (1874) и «На горах» (1881) сущность старообрядчества и его идеологии стала основным объектом художественного исследования. Автор хорошо изучил откровенно лицемерную старообрядческую мораль и нашел художественные средства ее раскрытия. В соответствии с принципом, который предписывал верующим иметь «целость голубину и мудрость змеину», Мельников-Печерский, как правило, начинает описание каждого из героев с его голубиного оперения. Этому правилу он не изменял даже в тех случаях, когда голубиное оперение состояло, образно выражаясь, из нескольких потрепанных перьев. По-видимому, использование этого художественного приема некоторые исследователи считали доказательством того, что якобы автор идеализировал старообрядчество. На самом же деле цель писателя заключалась отнюдь не в описании голубиного оперения своих героев. Оно было средством наиболее рельефного, наиболее глубокого раскрытия внутреннего мира «ревнителей древлего благочестия». Доказательством служат мастерски созданные образы стяжателей, тунеядцев, развратников, разного рода проходимцев, обитающих в староверческих скитах. Игуменья Манефа считает, что «все позволительно, только в тайне, чтобы иголки никто не подточил». Плут Коряга присвоил себе священный сан, игумен Михаил наладил в своем ските выпуск фальшивых денег. Эту галерею дополняют образы купцов Смолокурова, Масленникова, капиталиста Чапурина и других. Все они отвратительны в своей змеиной сущности, прикрытой голубиным оперением благоче-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

стия. Последующая эволюция старообрядчества нашла отражение в романах Н. Анова «Пропавший брат» (1941), Е. Пермитина «Горные орлы» (1951), А. Черкасова «Хмель» (1963), А. Иванова «Повитель» (1958) и «Тени исчезают в полдень» (1964), В. Шукшина «Любавины» (1965). Общая идея этих произведений заключается в утверждении того, что кризис староверческих устоев и их разложение в процессе строительства новой жизни закономерны и неизбежны. А в плане художественных решений в них можно проследить общность традиции внешне красивого героя с сильным самобытным характером.

Кержак Зыков из «Ватаги» Шишкова естественно вписывается в эту художественную галерею. В создании его образа писатель использовал прием противоречия внешнего и внутреннего, чтобы показать, какие положительные черты могли стать определяющими в характере героя, если бы они не были изуродованы кержацким воспитанием, идеологией староверчества. Чем глубже эта идеология коренилась в сознании героя, тем катастрофичнее было для него столкновение с требованиями жизни.

В годы революции и гражданской войны жизнь властно ворвалась в укрытые в горах и лесах кержацкие села. Гелаcий Софронов из романа «Пропавший брат» Н. Анова через все годы солдатской службы в России и за границей пронес твердое убеждение в том, что лучшей жизни, чем в его родной Маралихе на Алтае, нет. А, вернувшись домой, в свете коснувшихся его души идей революционного переустройства, вдруг заново осмыслил психологию и быт старообрядцев. «В темноте люди живут и сами темные, — заключает он. — Темней негритосов африканских»[6]). Так, участие в социальных битвах империалистической войны подготовило крах воспитанного с молоком матери идеала старообрядческих порядков. Для молодежи в силу ее природной прогрессивной устремленности разрыв со старым не был болезненным. В «Ватаге» есть отличные эпизоды, изображающие плотбищенских кержаков. Достаточно было Зыкову обратиться с призывом влиться в его отряд, как сплоченная кержацкая масса разделилась на два лагеря. «Молодежь вдруг повернулась грудью к своим отцам», и дело кончилось расколом в среде раскольников.

Гораздо более трудным, а порой и невозможным было восприятие новых веяний закоренелыми приверженцами веры и теми, кто за ширмой веры прятал свою кулацкую сущность. Зажиточный кержак Федор Гусев («Пропавший брат») возил в дар двум царям по тысяче пудов меда. Повез он мед и Колчаку за то, чтобы Колчак «порядок на земле навел. Чтобы никаких ни красных, ни белых не было. Чтобы по-старому жизнь повернул»[7]). Анкундину Софронову тоже было бы лучше, «если бы власти не было никакой». Но когда пришлось ему на себе испытать, чьи интересы защищают каратели, он сам организовал отряд и ушел с ним к Артемию Избышеву.

Зыков тоже прошел сложный жизненный путь, но его не коснулся свет революционных идей. Нет рядом с ним ни комиссара Федора Клычкова, ни Артемия Избышева, никого другого, кто мог бы предостеречь его от ошибок и заблуждений. И все-таки Зыков видит, ясно чувствует какую-то ущербность, неполноценность свою в гражданской войне. «У Наперстка на спине горб, а у меня душа с горбом»,— с горечью признается он. По мере движения сюжета к развязке все чаще повторяется «Зыков — разбойник».

---

[6]) Н. Анов Пропавший брат. Алма-Ата, 1960, стр. 189.
[7]) Там же, стр. 181.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

«Нет, разбойник я... Это верно. И ежели правды настоящей не увижу на земле, так разбойником и околею». (141). В том, как он понимает и где ищет эту правду, и заключается его душевная горбатость. Истоки ее в староверчестве.

Там, в туманных прошлых днях — крепкий царев острог. За правду, за веру, за смелые слова, по сыску попов и начальства гоняли его, как собаку, из тюрьмы в тюрьму. А кончил высидку — по Руси бродяжил, по Сибири, узнавал людей. «Эх, с этим бы народом да раскачку. Уж и грохнул бы я ручищей по земле!»[8]).

В нем пылает накопленная многими поколениями абстрактная ненависть к попам, чиновникам, купцам-никонианам. В политике самодержавия по отношению к раскольникам главное место занимали репрессии. Особенно широко применялись ссылки в Сибирь, что способствовало возникновению на окраинах страны районов, заселенных почти целиком старообрядцами. Изоляция только укрепляла староверческие религиозные организации. Поэтому царское правительство в бессильной злобе приняло специальный закон. «О местах ссылки для раскольников из сибирских жителей»[9]), действие которого, по-видимому, и испытал на себе Зыков.

Таким образом, Шишков всесторонне мотивирует поступки и характер своего героя, лаконично передавая тончайшее проникновение свое в особенности психологии сибирского кержачества.

Прототип Зыкова Григорий Рогов имел возможность выбирать между анархистами и партизанами. Индивидуализм, тщеславное властолюбие, как это хорошо показано в документальной повести Г. Егорова[10]), победили в нем силу разума. Поддавшись влиянию льстивого анархиста Новоселова, Рогов порвал с народом, превратив свой отряд в банду. Зыков, как обобщенный образ атамана ватаги, в какой-то степени реабилитируется автором (в определенной степени, но не вообще) в глазах читателя. Степень реабилитации определяют кержацкое воспитание, оторванность от сфер общественной жизни, от идейного влияния большевизма.

— Ведь не зря же я такой грех на душу взял... Ведь я не изверг, не тать, не убивец, я верный слуга Христов. И вот чую; все дело мое рушилось... Чую, идет против меня сила сильней меня. И у той силы другая правда... Ежели я прав, они меня сломят своей силой, а ежели правы они — сердцу моему прямая погибель, ведь от своей правды я не отступлюсь (138).

Реабилитация повлекла за собой натурализм: нужно было показать нравственные критерии окружающих Зыкова личностей, и на фоне их Зыков выглядит благородным богатырем. Но никакая искренность, никакие объективные обстоятельства не оправдывают человека, не избавляют его от ответственности самому решать, где тот путь, по которому идти. Шишков своим романом утверждает, что люди типа Зыкова (разве не та же мысль проводится в «Повольниках» Яковлева, «Тихом Доне» Шолохова?), талантливые, человечески значительные, могли бы быть творцами нового. Но, направив свою деятельность, в сущности, в антинародном направлении, они обрекли себя на духовную смерть и бесплодие. За время следования тому, чему они слепо верили, доби-

[8]) Здесь явная параллель с протопопом Аввакумом, который в свое время мечтал: «Воли мне нет да силы — перепластал бы, что Илий пророк студных и мезких жерцов всех, что собак». «...Дай только срок, о Христе, будут у меня и никониана... в руках... всех развешаю по дубью». Житие протопопа Аввакума. Academia, 1934, стр. 234, 271.

[9]) Собрание постановлений по части раскола, т. 1, выпуск II, Лондон, 1863, стр. 328.

[10]) Г. Егоров. Крушение Рогова. Алтайское книжное изд., 1965.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ваясь успеха именно в этой среде, они незаметно растеряли все. Это — неминуемое возмездие за ложный выбор, за защиту неправого дела.

Автор «Ватаги» взял лучшего из людей определенного круга в момент высшего проявления его активности и показал бессмысленную и бесцельную растрату этого душевного потенциала, и тем осудил героя-одиночку, идущего против народа. Разрушение личности здесь предопределено исчерпанностью разбойничьего идеала «свободы и мести». Для полного душевных сил человека жить этим идеалом, действовать среди уголовников, стремящихся к откровенно безумному пределу кровавых расправ и грабежа, невозможно. Такова объективная идея романа В. Шишкова.

Развязка сюжета — казнь Зыкова и Наперстка по решению органов Советской власти — еще раз подчеркивает, что ничего общего между разбоем ватаги и подлинно народным партизанским движением нет, что Зыков не просто чужд, а откровенно враждебен советской власти. Об этом же говорит авторский комментарий к событиям:

На другой день городок был занят красными. В весенних солнечных днях, на высоких струганых флагштоках крепко, деловито заалел кумач. Власть тотчас же окунулась в дело, в жизнь. Но все было разбито, разграблено, сожжено, жителям грозил неминуемый голод.

А ну-ка! Кто хозяйничал?.. (115).

Характер решения сюжета и стиль «Ватаги» был предопределен рядом предпосылок, находящихся за пределами творчества.

Прежде всего это особенности осмысления писателем событий и перспектив революции. В большом и сложном пути идейно-художественного развития Шишков далеко не всегда оказывался в ряду авангардных художников, как это хотели бы представить некоторые исследователи и почитатели его[11]). В. Я. Шишков пришел в литературу в эпоху разгула буржуазно-декадентских течений и, прежде чем вырос до соратника Горького в борьбе против реакции в литературе, сам порою выступал под знаком агностицизма и мелкобуржуазного подхода к революции. Во взглядах писателя на революционное переустройство общества была полнейшая разноголосица, основные его жизненные устремления порой исключали друг друга.

В революционные и послереволюционные годы в своих рассуждениях о злобе дня В. Шишков был далек от понимания насущных нужд и решений, совершенно несведущ в политической программе большевиков. В письме Г. Н. Потанину от 24 марта 1917 г. из Петрограда Шишков с искренней верой и восхищением оценивает результаты февральской революции: «... весь этот невиданный успех, вся эта распорядительность, колоссальная творческая работа, дисциплинированность войск кажется мне прекрасным волшебным сном»[12]). Когда большевики выступали против войны, Шишков считал, что «победа немцев — крах для русской воли. Из разговоров с солдатами (частенько говорю) видно, что они драться будут сознательно, за свою Волю, за счастье своей родной земли».[13]). В своих воспоминаниях К. И. Жихарева писала: «Вначале весь круг наших знакомых и сами мы поддерживали временное правительство, ждали учредительного собрания и считали нужным воевать и хранить верность союзникам»[14]).

---

[11]) Например, А. Богданова, автор кн.: «Вячеслав Шишков», Новосибирск, 1958.
[12]) Научная библиотека ТГУ, Отдел рукописей. Архив Г. Н. Потанина, № 1528.
[13]) Там же.
[14]) Цитирую по кн. А. Богдановой. «Вячеслав Шишков», Новосибирск, 1953, стр. 57.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Именно в это же время, в марте 1917 года, В. И. Ленин в «Письмах из далека» разъяснял, что Временное правительство ни мира, ни хлеба, ни свободы дать не может[15]), а писатель Шишков верил в то, что «отношения между Советами и Временным правительством налаживаются», что правительство решит «вопрос о питании», а «агитаторов громить и жечь барские экономии... будут ловить». Все это свидетельствует о том, что он разделял политические идеи либеральной буржуазии, выразителями которых были кадеты. Ярую кадетскую газету «Сибирская жизнь» он считал революционной («Революционную «Сибирскую жизнь» читаю с жадностью», — сообщал он Потанину), к тому же Февральскую революцию он принял, как условие практического осуществления идей сибирских областников («...радуюсь, что мечта Ваша о свободной Сибири осуществляется и, надо верить, осуществится»[16])), хотя сам этих идей не разделял.

Не произошло принципиальных изменений в понимании революции Шишковым и в первые годы после Октября. «Жизнь в сибирских городах, говорят, отвратительна и в смысле продовольствия и в прочих смыслах более высокого порядка»,[17]) — с горечью писал он В. М. Бахметьеву в августе 1920 года.

Свое тогдашнее отношение к исходным уже событиям гражданской войны в Сибири Шишков довольно отчетливо передал в авторских отступлениях «Ватаги».

А там, за лесистыми горами, в недоступных взору горизонтах, притаились села, города, столицы, белые и красные. На восток по стальным бездушным лентам спешат грохочущие поезда, набитые вшивым тифом, страхом, отчаянием. Это люди бегут от людей же, бегут, как звери, по узкой звериной тропе вражды. И как звери, они безжалостны, трусливы и жестоки. Люди, как звери, одни бегут, другие нагоняют. Вот настигли. Горе, горе слепому человеку (76).

Бессмысленная, загадочная, мрачная стихия, почти как у Л. Андреева в «Красном смехе» или Е. Замятина в «Пещере».

Подлинный реализм и тем более тенденции социалистического реализма возникали на основе глубокого знания писателями законов действительности, понимания общественной практики классов, умения с позиций наиболее революционной сознательности и партийности воссоздавать художественный образ мира. У В. Шишкова этих качеств в период создания «Ватаги» еще не было. Но у него была ненависть к старому миру, породившему жестокость и садизм, уродливое чувство собственности и кровавые средства обогащения, а, главное, было мастерство давать «натуру» действительности, т. е. рисовать ее в присущих ей внешне правдоподобных очертаниях.

Второй предпосылкой создания «Ватаги» явились особенности субъективных эстетических оценок действительности. Экзотика дикого живописного ужаса, таинственного очарования первозданностью природы и человеческой натуры всегда привлекали Шишкова-художника. По собственному признанию писателя, в корне его дарования были «тихий юмор, драма, трагедия и трагический юмор, согретый любовью к человечеству»[18]). Увлеченно выискивал он и любовался деталями трагического в человечьем. «Ваш роман изумителен даже во второстепенных эпизодах, — писал он А. М. Горькому о «Деле Артамоновых». —

[15]) В. И. Ленин. ПСС. Изд. 4, т. 23, стр. 300.
[16]) Научная библиотека ТГУ. Отдел рукописей, № 1528.
[17]) В. Я. Шишков. Неопубликованные произведения. Воспоминания о В. Я. Шишкове. Письма. Л., 1956, стр. 253—254.
[18]) В. Я. Шишков. Письмо П. С. Богословскому, 17/III 1926 года. В кн.: «В. Я. Шишков», Л., 1956, стр. 226.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Взять хотя бы медвежонка. На одной странице Вы умудрились нарисовать трагедию человеческой души зверя и звериной души человека»[19]).

Художественные симпатии к своеобразию бытового уклада, дремучей поэзии тайн, красочной пестроте инородческих поселений особенно обогатили палитру художника в тех необычных ситуациях, в каких оказывался Шишков во время странствий по Сибири. На Алтае он любовался киргизами, которые «... обижают монголов: отбивают лошадей табунами, грабят аилы, убивают, вырезывают целые семьи. И несмотря на это, а может быть по этому (подчеркнуто В. Шишковым) они мне нравятся. Выходит парадокс, но что ж поделаешь»[20]). В. Шишкова привлекает в них буйная дерзкая сила лишенных социального просветительства нравов. Его волновали парадоксы прекрасного и безобразного, современного и первобытного. Даже Москву, где он был проездом, писатель видит в излюбленном ракурсе: «...старина, старина во всем, седая исконная. Страшной сказкой от всего веет, то светлой и ослепительной, как молния, то кровавой и жуткой.

На стогнах все еще шум азиатский, гам, пестрота, веселье. Вот вербный базар: это какое-то светопреставление, все эти свистульки, пикульки... рев мальчишек и всяческих разносчиков — создает грандиозное зрелище времен Тамерлана. Эх, писать-то некогда»[21]). И в более поздних поездках по Руси Шишков выискивал места, где «творилась русская сказка-быль», стремился в лесные трущобы, где «все по-старому: колдуны и пьянство»[22]). «На... днях уезжаю в Бежецк, в Москву. Оттуда в Костромскую губернию и дальше на Русь, в самую глушь, к колдунам, ведьмам, медведицам, лешим. Занятно посмотреть, как древнерусский уклад перевился болью наших дней».

Двадцать лет жизни в Сибири, бесчисленные встречи с людьми самого разного свойства раскрыли перед писателем особые черты азиатской России. С интересом изучал он типы людей, заброшенных судьбой в Сибирь, тунгусов-аборигенов и переселенцев. Например, быт и психологию кержаков-старожилов Шишков наблюдал задолго до написания «Ватаги»: В 1910 году, когда он заведовал партией по исследованию реки Бии от истоков ее из Телецкого озера до впадения в Обь, и во время экспедиции на Алтай в 1912—1914 гг., когда он изучал Чуйский тракт для его переустройства.

«Каторжники, сахалинцы, бродяги, варнаки, шпана, крепкие кряжистые сибиряки-крестьяне, новоселы из России, политическая и уголовная ссылка, кержаки, скопцы, инородцы, — во многих из них я пристально вглядывался и образ их сложил в общую копилку памяти»[23]). Живя в столице, писатель не прекращал экскурсов в толщу народной жизни, но то, что отложилось в его копилке памяти за время пребывания в Сибири, осталось неисчерпаемою базою для всего его творчества.

В. Шишков придавал огромное значение авторскому вымыслу, «фантазии или художественной действительности воображения». Он называл ее родной матерью искусства и был убежден в том, что «фантазия должна идти об руку с художественной памятью писателя»[24]). Создавая «Ватагу», писатель использовал впечатления прошлых лет в их временной окрашенности (когда их еще не затронула новизна

[19]) Там же, стр. 267.
[20]) Н. Б. ТГУ. Отдел рукописей, № 353, Письмо Г. Н. Потанину, 1/VIII 1913 года.
[21]) В. Я. Шишков. Письмо Г. Н. Потанину из Москвы, 16 апреля 1914 г.
[22]) В. Шишков. Письмо А. М. Горькому из Ленинграда 20 апреля 1926 г. В кн.: «В. Я. Шишков», 1956, стр. 257.
[23]) В. Я. Шишков. Избранные соч., ГИХЛ, 1948, т. 1, стр. 23.
[24]) Сб.: «Как мы пишем», Л., 1930, стр. 190.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

революционного переустройства). Однако, определенная стилистическая трансформация придала им особый колорит. Взяв строительный материал из обширной копилки памяти, «увлекающийся», как его нередко называли, художник[25]), возводил здание сюжета-гипотезы, используя модные в литературных кругах столицы, в которые он окунулся с головой, проекты стилистов, орнаменталистов, ставших на какое-то время близкими Шишкову людьми и авторитетными учителями. Это третья предпосылка, без учета которой нельзя понять «Ватагу» как творческую концепцию автора до конца.

И дело здесь не только в стилистической зависимости Шишкова от А. Ремизова,[26]) хотя к этому дают основания помимо восторженных суждений писателя об авторе «Пруда», и личная переписка, в которой Шишков выступает горячим поклонником ремизовского стиля[27]).

Несомненно, тяготение к Ремизову нашло свое выражение в творческой практике Шишкова, но оно не было определяющим. Реакционная по природе своей мистико-идеалистическая философия прославленного орнаменталиста в целом была чужда Шишкову. Но собственная стилистическая манера Шишкова находилась еще в стадии формирования, и потому он, новичок в столичных писательских кругах, охотно сближается с Ремизовым, с Белым, Андреевым, Ивановым-Разумником, Сологубом и эклектически соединяет в себе отдельные черты, свойственные каждому из этих писателей.

Таковы те основные предпосылки, которые во многом предопределили пути художественного решения насущных проблем времени в «Ватаге». Нетрудно заметить, что некоторые из них закономерно вели к тому, что в тему революции у Шишкова вторгся мотив трагической неопределенности и неразрешимости перспективы. «Россия — страна всяческих неожиданностей, — писал Шишков в 1917 году, — и в грядущем дне могут быть нелепости. Возврата к старому, известное дело, быть не может, но «анархия», а вместе с ней какой-нибудь «помазанник» будут кошмаром стоять за плечами свободы»[28]).

Пораженный рассказами очевидцев о жестокостях Рогова и его «партизан» в Кузнецке, Шишков увидел в этом массу возможностей для создания увлекательного сюжета, в котором воплотились бы вполне его художнические вкусы и устремления. Кровавая трагедия Кузнецка была словно жизненным экспериментом, подтвердившим его теоретические предположения: «Психология разбитых полчищ может быть ужасна не настолько внутри, сколько вне их, отзвуками, кривотолками, **нелепыми сказками в тылу**, по деревням»[29]) (выделено мной.— *Р. К.*). О Рогове он решил написать рассказ. «В процессе писания рассказа мне захотелось вскрыть душу руководителя ватаги... А для этого потребовалось развернуть широкое полотно, взять полусказочную (в не-

---

[25]) См., например, рец. на альманах «Наши дни», 1924, № 4, ГИЗ, («Ватага») в ж. «Печать и революция», 1924, кн. 2, стр. 268.

[26]) Так объяснял специфику «Ватаги» Ф. Бутенко. Между Достоевским и Маминым-Сибиряком. В кн.: «Борьба за стиль», ГИХЛ, Л., 1934, стр. 210—249.

[27]) А. Ремизов, которого Шишков считал «крупнейшим из современных писателей и великолепнейшим душою человеком» видел в Шишкове потенциального последователя и напутствовал его: «Нашли Вы путь к душе неведомой, тунгусов живыми представили с их звериным хозяином, с их снами. О тайном их расскажите, о шаманах». В. Я. Шишков. Письмо Г. Н. Потанину из Петербурга, 15 февраля 1913 г. Н. Б. ТГУ, № 352.

[28]) В. Шишков. Письмо В. А. Анучину в Томск из Петрограда 25/III 1917 г. ЦГАЛИ, ф. 14, оп. 1, ед. хр. 35.

[29]) Там же.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

которых местах) словесную форму и усложнить фигуру вождя. Вместо Рогова получился мой сказочный чугунный Зыков, вместо рассказа — роман...[30]).

«Роман есть прежде всего попытка понять людей»[31]), — так определял задачи романа Луи Арагон. Подобную задачу поставил перед собой и автор «Ватаги», не случаен эпиграф:

«Я понять тебя хочу,
Темный твой язык учу».

Но в авторском подходе к решению задачи была своя особенность: художника интересовал больше всего не тип, а характер, не род, а индивидуум, не масса, как часть народа, а «психология масс, лишенных идейного руководства».

Когда-то М. Майзель, считая главной движущей силой «Ватаги» антиникониапские настроения Зыкова, а в его приспешниках справедливо не находя совсем никакой идейной подосновы, видел в романе одно только душегубство. Резонным было его мнение, что для «изображения одного только душегубства не стоило писать романа»[32]). Но ведь весь идейно-художественный строй романа говорит о том, что душегубство у Шишкова — результат социально-исторических предпосылок для той среды уголовников, бродяг, раскольников, отщепенцев, которых автор показывает. И в этих сконцентрированных сгущенных условиях, так сказать, на искусственной питательной среде вскрывается порочность самодеятельного вождизма, дремучей в своей политической непросвещенности личности. Таким образом, роман стал «кумачовым и от крови» не в результате только любви автора к описаниям кровопролитий. Страшные сцены разгула ватаги призваны наглядно показать, что несет с собой диктат изувера в условиях гражданской войны.

Действительно, художественное изображение нравов уголовного мира в пожаре революции перерастает у Шишкова в некую художественную «метафизику» человеческого падения. Где пределы извращения человеческой сущности? До чего может докатиться человек на пути вниз? Обычно считается, что животность — это и есть низшая граница. Но Шишков ставит свою ватагу на уровень гораздо более низкий, чем уровень животности. Ватажники находят удовольствие в издевательстве даже над первозданными инстинктами, в унижении не только духовного, но и природного достоинства человека.

Единоначалие и личное могущество Зыкова стараниями корыстно-порочных «помощников» вроде Срамных и Наперстка превратилось в наивную самоуверенность взрослого младенца. Все убедились, что Зыков слеп и немощен. Его «равнение по деревням» показало, что «король-то голый». С приходом ватаги в Кузнецк становится очевидным трагический самообман Зыкова. Фактически он уже марионетка, власть его фиктивна. Бандитизм ватажников, не сдерживаемый больше страхом, разнуздывается с неотвратимостью стихии во всем своем безобразии.

Картина «праздника блинов», в которой ватажники, уродливые, грязные и вонючие, как свифтовские йеху, дают полную волю своей натуре, — кульминация романа.

Развращенность ватаги в крайнем ее развитии (даже Зыков, преступивший все заповеди своей веры и тем самым ввергнувший себя в пучину греховной античеловечности, не может принять, осмыслить

[30]) В. Шишков. Письмо П. С. Богословскому. В кн.: «В. Я. Шишков». Л., 1956, стр. 258.
[31]) Цит. по кн.: А. Исбах. «Луи Арагон». М., «Сов. писатель», 1962, стр. 166.
[32]) М. Майзель. Вячеслав Шишков. Я., 1935, стр. 59.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

эту развращенность) — предел, за которым должно быть трезвое осознание Зыковым своих дел. Шишков выводит на некоторое время своего героя из заблуждения, сводит его лицом к лицу с представителем мира, противопоставленного ватаге, и Зыков слышит:

— Зачем ты сюда пришел? Грабить, убивать да жечь?... Живодер ты. Погляди, что делают разбойники твои: грабят, увечат народ... А тебя лают, как собаку... Пра-а-а-а-витель!.

Но качественный перелом в действии произошел, Зыков утратил власть, его попытки подчинить себе ватагу безуспешны. («Эх, маху дал. Не унять теперя»). Дальше события происходят по непостижимой для Зыкова логике бытия, и потому сами события смертоносные и роковые. И, оказывается, что автор на время протрезвил сознание героя затем, чтобы погрузить его в новую, еще более загадочную сферу отстранения. Параллели и аналогии в модернистском стиле смещают планы, время, реальность действия.

Трупы удавленных мороз превратил в камень. В неверном свете зарева они покачиваются, пересмехаются, что-то говорят. Обезглавленные трупы тоже закоченели, валяются кучей и в одиночку тут и там... всяк живой по горло утонул в своей гульбе, в своем трепете и жутком страхе, ночь и весь воздух здесь в дыму, крови и похоти, и только там, ближе к звездам, к месяцу — бозгрешная голубая тишина (90).

Кровавая оргия ватаги в городе и — островком — тихий перепреевский дом, где Таня и очарованный Зыков, отрешенный от всего, тоже в «безгрешной голубой тишине». Неостывший взгляд Зыкова «еще раз метнулся грозой сквозь стекла в ночь». «Однако, пойду угомоню щенков». Но оставить этот дом не хватало сил» (92). На передний план выдвигается лирическая линия Зыкова, сюжетное решение из внешних коллизий борьбы переносится в сферу интимного. Любовь у Шишкова противостоит миру, она в какой-то степени возмещение того, чего практическая деятельность в революции не может дать Зыкову. На тему любви брошена трагическая тень. Любовь — жертвенность: Зыков отдал ей в жертву свое дело (правда, уже явно скомпрометированное), Татьяна — жизнь. В сюжете романтической любви, страстной, мечтательной, особенно заметна шишковская «материя жизни», предметность. Художник ловит переливы инстинктивных стихийных сил человеческой природы: верности, рабской покорности, робости и т. д.

Роман В. Шишкова от начала до конца пронизан народно-песенной поэтической речью, придающей произведению особую эмоциональную окрашенность.

Впереди, далеко за горами, уже вставала светлая заря, и среди белых, вдруг порозовевших равнин и гор, зарождались новые партизанские отряды.

И чудилось в морозном утре: развеваются красные знамена, тысячи копыт бьют в землю, ревет, грохочет медь и сталь. А позади, в горах, тоже вставало утро, и тусветный старец грозную ведет беседу с кучкой оставшихся на земле кержаков (97).

Откровенна авторская установка на аналогию с образами древнего эпоса: «Освещенные вечерними кострами высокие стога и весь партизанский табор казались скопищем кочевников» (102). Использованием элементов этнографического и фольклорного характера Шишков создает сгущенный сибирский колорит. И это художественно вполне оправдано, так как вне его не может быть понятным тот тип сибиряка, который Шишков поставил в центр произведения, его психология, мотивация его действий. Понятен ли бродяга и его тип вне истории и географии Сибири? Как прежде в «Чуйских былях» и в «Тайге», так и теперь в «Ватаге» и одновременно создаваемом романе «Угрюм-река»

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Шишков всемерно использует сибирскую натуру, создает образы на фундаменте из чистого и яркого бытового материала.

«В Кузнецком Ала-Тау я провел два сезона, — рассказывал Шишков об истории создания «Ватаги», — и прекрасно знаю топографию местности, жителей и быт»[33]). Больше того, в блужданиях и приключениях Зыкова на горных дорогах Алтая использованы автобиографические элементы: начальнику изыскательской партии Шишкову приходилось много ездить верхом на коне по горным кручам и бурным водам с опасностью для жизни.

Таким образом, Шишков, подкрепляя этнографический и фольклорный материал реальными жизненными впечатлениями, создавал реалистический сюжет, расцвечивая его приемами стилизации под героический эпос. В то же время удобным и эстетически «современным» средством раскрытия религиозно-мистических воззрений главаря ватаги Зыкова, его духовных наставников и оппонентов был сказочный орнаментализм в духе А. Ремизова. В мастерских монологах и диалогах Шишков виртуозно сочетает простонародную речь в ее диалектной окрашенности с церковно-славянской архаикой, с лексикой житий святых и раскольничьих книг:

Зри вторую книгу царств, — торжественно сказал он, шагнул к попу и пнул его ногой. — Чуешь? «И люди сущие в нем положи на пилы». Чуешь, поп: на пилы! «И на трезубы железны, и тако сотвори сынам града нечестивого». Читывал, ай не? — Зыков выпрямился и повелительно кивнул: — А ну, ребята, по писанию... (65).

Поэтический опыт А. Ремизова, ориентировавшегося в своем творчестве на прошлое народа и не желающего учитывать его новые потребности, в определенном плане импонировал Шишкову. Дело в том, что среди населения Алтая накануне революции было около 35—40% кержаков-раскольников. В сопоставлении с тем новым, что несла с собой революция, законсервированность раскольничьей жизни составляла действительный парадокс, осмыслить который и вписать в историю революции в Сибири безошибочно было не так-то легко. Для передачи еще не понятого, не прояснившегося ни в настоящем, ни в отношении к перспективе Шишков и создал «сказочную пронизь», по которой реальность соскальзывает порой в ирреальность. Полусказочная словесная форма (язык, типаж, пейзаж в их эмоциональной заданности) создавалась также средствами фольклора, но здесь последний служит материалом для сложного орнамента, в переплетениях которого реальные судьбы людей аберрируют воплощенным ужасом фантастических библейских кар.

Так, в «Ватаге» бытовой и психологический планы дополняют друг друга. Углубляя их, Шишков выходит за пределы известного и создает сюжет-гипотезу, раскрывающий последовательный процесс нравственного вырождения человеческой натуры до полного опустошения. Механика или формула этого процесса у Шишкова выражена довольно четко:

Толпа ревела пьяным ревом, приправленным свистом, матерщиной, безумным хохотом. Гераськино лицо задрожало, нос смок, подступили слезы. Но что-то хрустнуло в его душе, Гераська тоже заржал вместе с толпою, подскочил к костру и поддел рваным сапогом, как лопатой, горящий ворох (71).

Человек остается человеком до определенного момента, преступив который, он теряет власть над собой и действует по непостижимым законам психологии толпы, стихии звериных инстинктов, вдруг ожив-ших в человеке.

---

[33]) В. Я. Шишков. Письмо П. С. Богословскому. В кн.: «В. Я. Шишков», Л., 1956, стр. 258.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Дядя Тани, Афанасий Николаевич Перепреев, так говорит об этом, вспоминая ужасы панического бегства, виденные им на железной дороге:

А что творится в вагонах.... Битком... Не продохнешь... Боже мой, боже! Человек тут уж не человек. Звереет. Только себя знает. Вот, допустим, я. Человек я не злой, богобоязненный, а даже радовался, когда за окошко больных бросали. Ух ты, боже! Вот закроешь глаза, вспомнишь, так и закачаешься... (113).

Испытывая «горячий стыд и злобу» за надругательство над несчастным городом, за убитого отца, Зыков в разговоре с медвежонком в бане Терехи Толстолобова тоже видит в себе зверя: «Эх, звереныш ты мой, звереныш... Хохочешь, поди, над Зыковым, над дураком бородатым? Хохочи, брат... Я сам хохочу... Оба мы с тобой звери одинаковые...» (110).

Так, авторское решение темы личности в революции приводит к пониманию одной из серьезных и справедливых мыслей романа: богатырь без программы слеп и беспомощен. Его деятельность в таком случае противоречит всему строю природы, она антидуховна, чревата извращениями и в конечном счете приводит к разрушению личности.

Таким образом, Шишков в «Ватаге» не открывал, подобно своим современникам, тему человека в революции, а, если можно так сказать, закрывал тему разобществления человека в эпоху империализма. В этом плане Шишков каким-то образом перекликался со своими современниками Д. Джойсом, М. Прустом, Ф. Кафкой — отцами модернистского романа. Как и они, Шишков в «Ватаге» упускает все общественно значимые события, сосредоточивает внимание на извращенной психике изувера с тем, чтобы показать сущность антисоциальной и аморальной личности. Роман определенными своими чертами выступает как художественно значительное выражение кризиса общественного и эстетического сознания, характерного для модернистской литературы 20-х годов. Для Ф. Кафки, например, характерно было точное правдоподобие деталей, эпизодов, мыслей и поведения отдельных людей, которые предстают в необычайных, часто абсурдных сочетаниях, взаимосвязях, столкновениях. В. Шишков в «Ватаге» свой ясный, точный язык, умение живописать натуру использует для изображения кошмарных, сказочно жутких ситуаций. Изображая вырождение смрадное и окончательное, художник передает его так грубо, натуралистически, что критики в один голос заговорили о несовместимости столь откровенного выворачивания гнойника на теле революции с принципами реалистического искусства.

Подобное изображение страшных событий неминуемо создавало бы ощущение напряженности, угнетающей бессмысленности жизни, если бы автор «Ватаги» не установил своеобразный художественный противовес в форме обрамления сюжета. Сюжет, в создании которого не последнюю роль сыграли родственные модернизму средства, вписан в рамки, за которыми видны конкретно-исторические события и условия времени. Это проясняет замысел писателя, который ставил перед собой задачу вскрыть еще один фазис в процессе обесчеловечивания и растления индивидуальности, фазис заключительный в том смысле, что он заключает развитие буржуазного растления человека.

Это конец человека, и на этом пути русскому роману дальше двигаться было некуда. Именно поэтому Шишков почувствовал необходимость, вынашивая новый сюжет романа о русском бунтаре-одиночке, вернуться назад на полтора столетия к Е. Пугачеву, чтобы иметь обширную перспективу для развития народно-поэтических мотивов, за-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

тронутых в «Ватаге». Тему революции в других своих произведениях («Пейпус-озеро») он раскрывал уже в совершенно иных художественных аспектах.

В романе «Ватага» В. Шишков сумел поставить проблему партийного руководства массами лишь в самой общей форме. Главный вывод, сделанный автором, состоит в утверждении победы сознательного начала революции над стихийными устремлениями сил, сложившихся в недрах мрачного русского царизма. На языке образов писатель рассказал о том, что торжество ватажной стихии было лишь трагическим эпизодом, одним из моментов ожесточенной гражданской войны и ни в какой мере не может присвоить себе исключительного права на выражение сущности исторического процесса.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

В. Н. СУШКОВА

ОБРАЗ КОММУНИСТА В РОМАНЕ П. И. ЗАМОЙСКОГО «ЛАПТИ»

Примерно с лета 1929 года начался исторический поворот в жизни советского крестьянства. Коллективизация охватила миллионы бедняцких и середняцких хозяйств, быстро перерастая в сплошную. Одновременно с этим возросло сопротивление кулаков, которые нередко провоцировали открытые антисоветские выступления. «Переход советской деревни к крупному социалистическому хозяйству,— говорится в Программе КПСС,— означал Великую революцию в экономических отношениях, во всем укладе жизни крестьянства. Коллективизация навсегда избавила деревню от кулацкой кабалы, от классового расслоения, от разорения и нищеты. На основе ленинского кооперативного плана извечный крестьянский вопрос нашел свое подлинное разрешение»[1]).

Этот сложный период перехода основной массы крестьянства на путь колхозов и жестокого сопротивления кулачества порождал новые явления в экономике и культуре, в быту и психологии людей. И естественно, что эти сложные процессы не могли не найти отражения в нашей литературе. Сама жизнь ставила перед писателями задачу: проследить процессы преобразования страны и перестройки людей, уловить возникающие в действительности новые тенденции и поддержать их, сделать передовой опыт всеобщим, всенародным достоянием. В это время, на рубеже 20—30-х годов, появилось много талантливых произведений о социалистическом переустройстве деревни: «Бруски» Ф. Панферова, «Стальные ребра» И. Макарова, «Перелом» Д. Зорина, «Земля в плену» Брыкина, «Ненависть» И. Шухова, «Поднятая целина» М. Шолохова. Среди названных произведений далеко не последнее место занимает роман «Лапти» П. И. Замойского (1929—1936 гг.).

События романа «Лапти», становление героев этого романа раскрывают основной конфликт эпохи коллективизации—борьбу передовых сил деревни за создание колхоза против мелкособственнических настроений, темноты крестьянства и против кулачества. Будучи убежденным коммунистом, П. И. Замойский стремится показать «огонь-воды, медные трубы и волчьи зубы», то есть то, что закаляет человека, и человек этот неотступно, со стальной волей, ведет и будет вести борьбу за новую, светлую и радостную жизнь. В задачу писателя входило доказать, что «никто не даст нам избавленья», а переустройство жизни можно произвести только своим руками, не надеясь ни на «всевышние», ни на «всенижние» силы[2]).

---

[1]) Материалы XXII съезда КПСС, стр. 328.

[2]) П. И. Замойский. Автобиография, ВОКП, Антология крестьянской литературы послеоктябрьской эпохи. ГИХЛ, М.—Л., 1931, стр. 350.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Воплотить «свое основное» Замойскому удалось прежде всего в образе коммуниста Алексея Столярова, одного из центральных героев романа «Лапти».

Советские писатели переходного периода искали героя, способного вести крестьян к лучшей жизни, сознающего всю ответственность будничных дел, но не теряющего высшей цели, возглавляющего движение, но остающегося в самой гуще народа. Именно такие герои выдвигались решительным нарастанием колхозного движения. Пётр Свиль из романа Н. Брыкина «Земля в плену», Чертков в романе Д. Зорина «Перелом», Роман Каргополов, один из центральных героев романа И. Шухова «Ненависть», и другие являются соратниками Алексея Столярова, бойцами одного отряда, выдвинутого народом на передовой рубеж в борьбе за новую, счастливую жизнь крестьянства. В раскрытии облика преобразователя деревни писатели 30-х годов столкнулись с необходимостью пристального и критического исследования социальной психологии человеческой натуры. Если в литературе начала 20-х годов наличие «кожаной куртки» являлось необходимым признаком, по которому коммуниста можно было выделить из массы, то на рубеже 20—30-х годов такое упрощенное, схематичное понимание нового человека осталось далеко позади. Герой типа Алексея Столярова, его история, его связи и взаимоотношения делались началом структурообразующим, становились в центре всего произведения.

Образу Столярова принадлежит ведущее место в разрешении основного конфликта в романе «Лапти»: он возглавляет борьбу передовых людей деревни за создание колхоза, против невежества, темноты крестьянства и против кулачества. Писателям 30-х годов было нелегко разобраться в происходящем, так как события на селе стремительно развивались. Противоречивость и неясность изображения путей и форм колхозного строительства во многих случаях были отражением противоречивости и неясности обстановки в деревне. Лишь немногим удавалось уловить новые черты, новый характер. Наиболее зрелые художники стремились понять начавшийся революционный процесс во всей его сложности, помогая своим творчеством успешнее осуществлять социалистические преобразования и оказывая благотворное влияние на художественную литературу. Чуткость Замойского как художника проявилась прежде всего в том, что, не желая вначале создавать образ вожака, он по мере развития сюжета ощутил необходимость введения этого образа.

Написав первую часть романа «Лапти» в 1922 году и показав крестьянство в новых условиях социалистической деревни, автор сначала не думал о продолжении романа. Но действительность властно заявляла о себе. С января по октябрь 1929 года было создано пять тысяч новых колхозов, жизнь открывала величайшие возможности для развития характеров полюбившихся писателю героев. В новых условиях, условиях колхозной деревни Замойский пишет:

«Подумал я о судьбе своих героев и увидел, что я их оставил на полдороге. Даже не на полдороге, а только еще вывел на дорогу, но как далеко и куда идти не указал... А куда их вести, над этим долго не пришлось думать. Ясно, в колхоз. Все дороги туда ведут. Так и появилась мысль написать вторую книгу «Левин Дол».

Задумав продолжение романа, автор испытывает потребность ввести в роман нового героя, «такого героя, чтобы, во-первых, был партиец, во-вторых, рабочий, в-третьих, техник, а в-четвертых — из этого же села»[3]).

[8]) П. И. Замойский. Как я работаю. Ж. «Земля Советская», 1930, № 2, стр. 193.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Стремление ввести героя из рабочих совсем не является прихотью автора. Появление Столярова в романе закономерно и необходимо. П. Замойский воссоздает детально и довольно полно жизнь крестьян деревни Левин Дол. Перед нами чередой проходят события: немногочисленные сельские коммунисты и комсомольцы стремятся создать на селе культуру, -оборонить кооперацию от тянущихся к ней кулацких лап и т. д. Однако эта нужная на селе работа не дает разрешения вопроса: как улучшить жизнь крестьянина-бедняка и даже середняка. Выход предлагает Коммунистическая партия в лице Алексея Столярова, прибывшего в родное село на побывку и втянувшегося в борьбу крестьян за будущее. Этот выход один — коллективное ведение хозяйства.

Известный литературовед М. И. Шаталин в своей работе «Советский роман на путях коллективизации» полагает, что П. И. Замойский поставил Алексея Столярова «в особые условия: он над массой, над событиями, он может вмешиваться в жизнь, в сущности не рискуя ничем. В случае поражения местные жители могут понести материальный ущерб, герой же типа Столярова рискует только своим авторитетом[4]), и сам приезд Столярова в деревню — это, с точки зрения исследователя, случайность. Подобное утверждение представляется глубоко ошибочным. П. Замойский чутко улавливал основное развитие жизни. Как известно, в ноябре 1929 года пленум ЦК ВКП(б) принял решение направить для постоянной работы в колхозах, сельских Советах и МТС 25 тысяч передовых рабочих промышленности. Всего было отправлено 26380 человек. И совершенно прав критик Ф. Бутенко, современник П. И. Замойского, когда он пишет: «Рабочий-студент Алексей Столяров — характернейшее явление нашей эпохи: в прошлом — это сын крестьянина-отходчика, потом — рабочий-строитель, потом — студент, коммунист. Сделав кривую — от деревни через производство — к партии, Столяров выступает перед нами, как индивидуальное выражение глубочайших процессов переходной эпохи пролетаризации крестьянского сознания, реальной смычки города и села, культурно-политического подъема масс. Со свойственным молодому коммунисту энтузиазмом Столяров, появившись в деревне, борется за коллективизацию, доказывает бесперспективность индивидуального хозяйства, гибельные последствия его для основной массы крестьянства, неизбежность массовой пауперизации и оскудения деревни при капиталистических отношениях в ней[5]).

Не случаен также тот факт, что герой романа Дм. Зорина «Перелом» (ГИХЛ, М-Л., 1931) коммунист Сергей Чертков, выходец из деревни Черная Курья, возвращается в родную деревню организовать новую жизнь на селе, а Семен Гасилин, герой романа «Ледолом» К. Горбунова, прежде чем стать активным борцом за сельскохозяйственную артель в родном селе, политически созревает в рядах Красной Армии, то же происходит с передовыми людьми села, выведенными в романах Шухова («Ненависть»), Ив. Макарова («Стальные ребра») и других писателей.

Эти романы выходили почти одновременно, и здесь нет оснований говорить о «штампе» или о «традиционном способе художественного разрешения общественного конфликта», по утверждению М. Шаталина, коль скоро речь идет о прогрессивных тенденциях времени, о явлениях,

---

4) М. И. Шаталин. Советский роман на путях коллективизации. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Семипалатинск, 1962, стр. 102.

5) Ф. Бутенко. Слово о Замойском. Ж. «Перелом», ноябрь 1930, № 11—12, стр. 42.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

наблюдаемых писателями в самой действительности и вытекающих из нее. Повторение этого сюжетного хода неслучайно. Это было жизненной закономерностью: в деревне с ее забитостью, неграмотностью, засильем предрассудков не могли сразу и повсеместно родиться вожаки, сознательные борцы за новое.

М. Шаталин, неоднократно подчеркивая случайное участие Столярова в организации артели, считает «художественным просчетом» Замойского тот факт, что писатель «привез» Алексея в село на время отпуска и оставил его на несколько лет. В этом плане, нам кажется, вернее говорить о заслуге писателя, чем о его «художественном просчете». Даже несмотря на некоторую нарочитость момента введения образа Алексея в роман[6]), следует отдать должное писателю, который в такой сложный переходный момент в жизни первого в мире социалистического государства смог отобрать из действительности главное, передовое, воплотить это основное в художественном образе.

Необходимо учесть, что одновременно с выходом в свет романа «Лапти» издаются такие произведения, как повесть Андрея Новикова «О причине происхождения туманностей» (ж. «Красная новь», 1929, № 2), рассказ Андрея Платонова «Усомнившийся Макар» (ж. «Октябрь», 1929, № 9), повесть Вяч. Шишкова «Дикольчев» (ж. «Звезда», 1929, № 1), и другие произведения, которые изображали жизнь советской деревни явно искаженно. В «Усомнившемся Макаре» один из партийных деятелей — Лев Чумовой, из мужиков, который «руководил движением народа вперед, по прямой линии к общему благу»[7]). У Шишкова в доколхозной деревне нет ни угнетенных, ни мироедов. Есть Ноговы и Колченоговы — от природы дельные и работящие, либо от природы же ленивые и нерадивые. Дайте, мол, нерадивому Колченогову прекрасное ноговское хозяйство, и этот лентяй-пролетарий все пустит по ветру. И наоборот: дайте трудолюбивому Ногову разваленную колченоговскую усадьбу, и он возродит ее, да еще выступит инициатором колхоза.

Одновременность появления этих произведений с романами Н. Кочина, Горбунова и Замойского лишний раз подчеркивает всю сложность эпохи, когда даже талантливому писателю подчас трудно было разобраться в происходящем, и только человеку, обладающему передовыми взглядами, мировоззрением коммуниста, было под силу различить передовые веяния времени. И то, что Столяров в романе «Лапти» как бы случайно оказывается в селе и остается там, не лишает образ и всю эту ситуацию художественного правдоподобия. Пусть в одном случае так не было, но зато в других случаях так могло быть и было. И художник глубоко прав, создавая подобную картину.

---

[6]) Появление Алексея во 2-й книге романа связано с одним из эпизодов первой книги. Вот как об этом говорит сам писатель: «...Как ни с того, ни с сего ввести героя в роман? Читатель спросит: «Что это еще за птица?» И вспомнил я, что в первой книге «Лапти» на 147-й странице есть дедушка Матвей. Этот дедушка рассказывает приехавшим шефам: «Глядючи на вас, я про сынка Алешку вспомнил. Он тоже, слышь, как вы вот, вроде рабочий. Руки-то у него золотые, только где теперь пропадает, никто не знает...».

Перечитал я это место, и стукнуло меня в голову: чем не герой?

Но надо было приехать его. И я его привез в самой первой главе «Родина» на побывку — отца повидать. После, сколько он ни рвался из Леонидовки, шалишь. За него ухватился и Петька и все остальные. А тут еще борьба с кулаками из-за земли, а тут — Левин Дол. И «засосало парня»...

П. И. Замойский. Как я работаю. Ж. «Земля Советская», 1930, № 9, стр. 28.

[7]) А. Платонов. Усомнившийся Макар. «Октябрь», 1929, № 9, стр. 28.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

П. И. Замойский убедителен, когда он показывает, как Алексей Столяров приносит с собою на село коммунистическую целеустремленность, убежденность в правоте начинаемого дела. «Артель будет, мы ее организуем... — говорит он леонидовцам. — Это единственный путь и спасти сельское хозяйство и сделать настоящую смычку с рабочим классом»[8]). В этих коротких фразах героя как бы прорывается на поверхность внутренняя сила убежденности большевика. И герою верит не только читатель, но и крестьяне, которых Алексей убеждает в выгодах коллективного ведения хозяйства. Верят ему, идут за ним не только потому, что в его лице видят представителя партии, но и потому, что считают Алексея своим человеком, близким, понимающим первейшие нужды крестьянина. И писатель стремится подчеркнуть эту принадлежность Столярова к массе крестьянства и чисто внешними, биографическими данными и теми внутренними нитями, что накрепко привязали самущ сущность Столярова к крестьянам, его психологией. Удачным художественно мотивированным является изображение писателем сложности психологии Алексея, обремененности ее такими чертами, которые в сущности представляют собой пережиток совсем еще недавнего прошлого. Писатель подчеркивает, что живо еще где-то в самой глубине сознания его героя чувство крестьянина-собственника, порожденное горькими годами детства и средой, в которой он вырос. Весьма интересен в романе такой эпизод. По приезде в село Алексей приглашается на сход, где мужики собираются лишить его права пользования землей, которую все еще выделяет общество и которую за Алексея получает его брат Кузьма. «Алексей догадался, что вопрос поднимают о лишении его земли. И, странное дело, хотя он и сам решился отказаться от нее, даже недоволен был, что брат все время получал, сейчас, как только подняли вопрос, невольно почувствовал обиду, и на момент показалось ему, что земля... уходит из-под его ног. Его охватило волнение, словно он в чем-то провинился. Но все это было глубоко внутри» (стр. 239). В этом внутреннем переживании, в затаенном чувстве, в том, что недоступно изображению в прямом действии, в поступках, автор подчеркивает социальную природу своего героя. Индивидуализм, собственничество, чувство, которое наряду с другими роднит Столярова с каждым крестьянином, проявляется в натуре героя, в его личных переживаниях. Благодаря тому, что автор сумел подметить это глубокое внутреннее волнение героя, Столяров становится понятнее; читателю ясно, что Алексей в сущности очень близок мужикам. Он не «герой над массой», а представитель массы, которою руководит, в нем выпукло и непосредственно выражается психологическая специфичность целого класса.

Груз мелкобуржуазной психологии не был взвален на его плечи по прихоти автора. Условия нэповской деревни цепко держали человека, мешая впитать благотворный воздух нового общества. Это явление нашло свое отражение и в других произведениях 30-х годов. Подобно Столярову, Филипп Гуртов, главный герой романа И. Макарова «Стальные ребра», борется за решительную перестройку старого деревенского уклада. Драматизм положения Филиппа в том, что он восстает против собственности по-собственнически же, не с меньшим, чем у односельчан, индивидуализмом. Герой замыслил создать собственное крепкое хозяйство с тем, чтобы оно стало основой колхоза. Так, коммунист ради социализма делается хозяйчиком. Гуртов так же, как и Столяров, ком-

[8]) П. И. Замойский. «Лапти», «Советский писатель», М., 1941, т. V, стр. 24. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

мунист из крестьян. Но «он никогда не жил в коллективе, где отношения одного к другому были бы гармоничны. Мужики, по-волчьи рычащие, когда посторонний приближается к их гнезду, бесшабашные отходники, учрежденцы в уездном городке (где Гуртов был на партработе.— *В. С.*), казавшиеся ему узкими чиновниками,— вот круг, в который попадал он»[9]). В отличие от Гуртова Алексей Столяров в гражданскую войну «лупцевал буржуев», а после войны, живя в городе, работает на строительстве Волховской электростанции, одновременно учится и получает профессию техника-гидравлика. Столяров побывал во многих местах, «видел, как растут колхозы». Алексей получил хорошую рабочую закалку в городе, отсюда его собственнический инстинкт получает значительно меньшую степень удовлетворения, чем это случилось с Филиппом Гуртовым. Побеждает коммунистическая устремленность Алексея. Столяров передает землю в пользование комитета взаимопомощи. Большая заслуга Замойского состоит в том, что он одним из первых крестьянских писателей овладел диалектическим восприятием действительности, показал героя-коммуниста не противопоставленным массе, а являющимся представителем целого класса. Большой силой художественной правды веет от тех картин, в которых писатель рисует борьбу Столярова за обновление деревни. Начинает Алексей свою организаторскую работу сколачиванием деревенского актива из комсомольцев и коммунистов, агитацией за колхоз. В сравнительно короткий срок коммунист увлекает тружеников села на строительство плотины и мельницы, сам руководит этой работой, всегда находится рядом с крестьянами, орудуя киркой, лопатой или молотом в кузне. У Алексея не было ни одного свободного дня: «то заказы на арматуру, цемент, железо, то хлопоты о турбине со всеми к ней принадлежностями, то руководство подготовительными работами, то заботы об артельных делах», но все это множество дел только радует коммуниста, радует, главным образом, то, что «удалось уговорить мужиков». И эта «удача» не случайна, а психологически мотивирована автором, ведь сам Столяров — частица крестьянской массы, кому, как не ему, знать психологию крестьян, их затаенные мечты и чаяния. Поэтому смог Алексей вовлечь в колхоз даже такого «прутика» — «бирюка», по выражению автора, как Ефим Сотин, мечтой которого всегда была хорошая земля. Зная душу крестьянина, Столярову удается «взять ее за живое»: ведь артели отойдут лучшие земли, и наконец-то исполнится вековая мечта землепашца применить свои силы там, где с лихвой будет оплачен тяжелый труд. «Землей мы его здорово в сумленье ввели. А мужик как есть кремень»,— вот первое впечатление организаторов артели после разговора с Сотиным. И это «сумленье» приводит, наконец, середняка Сотина в колхоз. Знание крестьянской психологии помогает Столярову не только в подготовительный, агитационный период рождения артели, но и в организации практической работы на селе. «Воздействовать на миллионные мелкие крестьянские хозяйства,— учил В. И. Ленин,— можно только постепенно, осторожно, лишь удачным практическим примером, ибо крестьяне — люди слишком практичные, слишком крепко связанные со старым земельным хозяйством, чтобы пойти на какие-либо серьезные изменения только на основании советов и указаний книжки...»[10]). Учитывая эту сторону психологии крестьянина, Алексей Столяров умело использует любую возможность, чтобы практически доказать преимущества коллективного труда. «Жнит-

[9]) Ив. Макаров. Стальные ребра. Гослитиздат, М.—Л., 1931, стр. 192.
[10]) В. И. Ленин. ПСС, т. 30, стр. 174.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

во в первую голову используем... Организуем совместную уборку хлеба», — решает он в первые же недели создания артели.

Углубляя характер своего героя, Замойский показывает целый ряд эпизодов, когда его Алексей не только умело разоблачает провокационную вылазку кулаков, подославших нищего расстроить только что созданный колхоз выдумкой о несуществующей артели, якобы разорившей и пустившей «по миру» всех колхозников, но и смело выступает против агронома Черняева, развенчивая перед крестьянами его теорию «ураколлективизма». Алексей не раз напоминает крестьянам о существовании кулаков, вроде Митеньки, Нефеда, Лобачева и других: «Это щуки, хотя они будто притихли, а вы не верьте им, они на все пойдут. Это явные кулаки,— убеждает он жителей Леонидовки.— ...Это враги наши, и мы говорим об этом прямо» (стр. 279, 1).

Четкая, правильная позиция героя определяет столь же четкую, подчас резкую, по-крестьянски грубоватую речь Алексея, которая вполне соответствует прямоте и решительности его характера. Писатель уделяет много внимания речевой характеристике героя. Автор дает Алексею возможность выступать на многочисленных собраниях. Порою П. Замойский приводит полностью выступление Столярова от первого лица: «Рождаемость увеличивается, а земля одна и та же. Ее не растянешь. Вы ограбили землю, выжали из нее все, что было. И она вместо ста пудов дает тридцать. Какое вы имеете право мародерством заниматься? Кто вам дал землю? Дала советская власть. А что вы взамен земли дали советской власти? У вас весь хлеб идет только на потребу, излишков почти никаких. Нетерпимая вещь: земля, которой вы благодаря советской власти пользуетесь, не приносит прибыли. Советской власти нужны излишки, а вы их при вашей обработке дать не можете»... (стр. 241,1). Речь героя явно публицистична, но она проста и доходчива, отсюда естественна активная реакция крестьян на все выступления Столярова. «Алексей на сходе правильно говорил, что когда-никогда, а все пойдут в артели. И противиться нечего. Большевистская партия плохого для нас не хочет», — говорит крестьянин Егор середняку Ефиму Сотину (1, стр. 267, 1). Сила убежденности большевика доходит и до кулаков, они понимают опасность для себя новых перемен на селе. Более находчивые из них стремятся организовать лжетоварищества, понимая, что «в артели большая сила заложена».

Подчас писатель передает выступление Столярова своими словами посредством косвенной речи. Знаменательно, что раздумья героя, его поступки, его чувства настолько близки самому писателю, что П. Замойский доверяет Алексею высказывать мысли и оценки, выражающие позиции самого автора. «До разговора на берегу Левина Дола, до разговора с братом Алексей был убежден, что всему виной только кулаки. Скоро убедился, что дело далеко не так просто. Кулак на то и кулак, чтобы не только мешать всей работе, но и действовать против нее... Но есть еще, кроме того, с молоком всосанная косность, ограниченность, неподвижность, боязнь всего нового, опаска, оглядка. Это прадедовское «Как другие, так и я». «Да, по кулаку надо бить, он силен не только своим влиянием, он силен негласным союзником — косностью...» (стр. 261, 1).

Замойский не отступает от правды задуманного им характера, когда показывает, как Скребнев, прибывший в село в качестве уполномоченного от райкома по организации артели, оглушил Столярова демагогическими выкриками, ссылкой на поддержку райкома и выступлением в районной газете. Больше всего на Алексея действует выступление печати, ложное обвинение партийцев. Леонидовки в оппортунизме.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

И Столяров временно теряет ориентировку в ходе происходящих событий, изменяет своему классовому чутью, не мешает Скребневу любыми средствами загонять крестьян в «сплошной» колхоз, даже сам участвует в несвоевременной, вредной затее со снятием колоколов, что приводит к трагедии — подзадоренные кулаками женщины набрасываются на сельсоветчиков, сгрудившихся у церкви. В результате случившегося жестоко пострадала Дарья, жена Алексея. Это отступление героя от основной линии лишний раз говорит нам о том, что перед нами не просто символ, не схема, не «вершитель крестьянских судеб», по выражению М. Шаталина, а живой человек, способный оступаться и подниматься до больших свершений.

У Столярова достаточно сил, чтобы преодолеть временные заблуждения, исправить ошибки. Алексей глубоко переживает случившееся, автор открывает перед нами внутренний мир героя в момент, наиболее тяжелый для него: Скребнев довел артель почти до развала, жена лежит в больнице, вместо долгожданного первенца родила мертвого ребенка. И в это трудное время Алексей не отчаивается. Он, как и подобает истинному большевику, предельно самокритичен даже наедине с самим собой: «Он не винил баб. Главным виновником считал себя. Почему пошел за Скребневым? Неужели испугался какого-то упрека в оппортунизме? Глупейшей статьи в газете?». Столяров ясно сознавал — зря свернул с правильной дороги, по которой шел до сих пор. «Вместо того, чтобы потакать Скребневу, надо было не один раз съездить в райком, жестче поговорить с секретарем. Если бы не помогло, поехать в округ» (139, II). В данном случае авторская речь, авторское повествование переходит во внутренний монолог героя почти незаметно для слуха читателя, тем самым автор как бы сливает свои переживания с думами, чувствованиями Алексея. Столяров (наряду с Прасковьей и Петром Сорокиными) является наиболее близким и дорогим писателю героем. В его речи звучит страстная убежденность, автор намеренно дает слово Столярову в статье для местной стенгазеты, дословно приводит письмо Алексея его товарищам — рабочим с просьбой о продлении отпуска, пока не наладит жизнь колхоза в родной Леонидовке.

Передовой представитель крестьян, прекрасно разбирающийся в психологии крестьянской души, Алексей и в своей практической работе старается опираться на лучшие черты людей из народа. Отсюда его умение найти подход к каждому человеку. Пьяницу-кузнеца Архипа, народного умельца, мечтающего о создании вечного двигателя, Алексей посылает на курсы трактористов, тем самым как бы возрождая человека к новой жизни. Извечного батрака Афоньку Копылова Столяров предлагает избрать в правление, и там раскрывается организаторский талант, умение руководить, принимать ответственные решения у человека, мысль которого дремала долгие годы работы на хозяина-кулака Лобачева. Столяров не проходит равнодушно мимо судеб хороших людей, задавленных нуждою, безграмотностью, темнотой деревенской жизни. Под его руководством растет актив села: благотворно сказывается совместная работа с ним, в частности, на характере местного коммуниста Никонова Астафьева: растет у Никонора уверенность в себе, в своих силах.

Общение с крестьянами успешно сказывается и на характере самого Столярова, на формировании его как руководителя масс. У коммуниста Столярова растет чувство ответственности перед людьми. В первое время своего пребывания в деревне он не может покинуть Леонидовку, так как его затягивает сам процесс классовой борьбы, сознание необходимости победы коллективизации, победы нового над старым. Решение

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

остаться вызревает у Алексея после разговора с кулаком Лобачевым. Последний, чувствуя в Столярове сурового и беспощадного врага, предлагает ему в день окончания отпуска: «А хошь я тебя сам отвезу, а...? Хошь парой? Так отомчу, оглянуться не успееешь. А телега у меня на железном ходу, на рессорах. Колокольчики-бубенчики подвяжу, как на свадьбу. Звон на всю дорогу. Кричать буду: «Алексей в город едет! Отойди, не мешай!» Ну, готово дело? Завтра утром чуть свет... Ну?» (стр. 290, I). Кулак, несмотря на всю свою хитрость, не в состоянии скрыть своей радости, зная, что с отъездом Алексея в Леонидовке восстановится на некоторое время спокойная, безгорестная жизнь для него. Радость кулака лишний раз подсказывает Столярову, что его мало здесь, в деревне, на передовом рубеже. «Подожди немного, Степан Максимович. Вот отрежу артели все бывшие ваши отруба, поповскую землю да фондовскую, тогда и отвезешь»,— отвечает с достоинством Алексей, вызывая новый взрыв возмущения у Лобачева (стр. 290, I). Вновь у Алексея Столярова появляется мысль уехать из деревни после «скребневских» событий, когда двухлетняя, напряженная работа Алексея и его друзей оказалась как бы напрасной. В колебаниях Алексея Столярова сказывается естественная усталость после трудной работы, коммунист сомневается в проделанном, боится, что не сможет довести до конца начатое. И эти временные колебания Столярова тоже понятны, они придают образу больше жизненного правдоподобия. И когда Алексею приходит мысль покинуть Леонидовку, «... он заранее представил, что бегством своим не только разрушит уже налаженную работу, но и взвалит тяжелый груз на чьи-то плечи. На чьи? Конечно, больше на Петькины. И молодые плечи парня согнутся под тяжестью... Ведь Петька растет; ведь он только на дорогу выходит, и в этом помогает ему Алексей. И Петьке еще учиться надо, учиться» (стр. 140, II). Подобное чувство ответственности за коллектив и каждого его члена, решимость взять на себя основную тяжесть могли родиться только у человека большой и красивой души, закалившегося в трудностях жестокой классовой борьбы, прошедшего серьезные испытания жизнью. Трудности не сломили боевого наступательного духа Алексея Столярова, потому «нет!» отвечает он своим временным колебаниям.

В борьбе со стяжательством и темнотой, с «негласным союзником» кулака — косностью Алексей Столяров опирается на духовное здоровье и мудрость крестьян. Очень интересна линия взаимоотношений Столярова и кузнеца Ильи Дёрина. В образе кузнеца — разрешение многих проблем, в нем смыкаются лучшие традиции труженического характера, лучшие общенациональные черты, сбереженные народом во всех испытаниях своей тяжелой истории, и новая правда, правда Ленина. Илья Дерин многим напоминает нам кузнеца Шалого из романа М. Шолохова «Поднятая целина». В своей кузне Илья создает то новое, на что направлены силы всех передовых людей села. «И то, что выходило из-под рук его, уже не имело фамилий владельцев. Пусть попытается хотя бы самый догадливый из хозяев признать в этом вот отремонтированном плуге свой плуг! Пусть кто-нибудь укажет, что эта сеялка — его сеялка. К этой сеялке могут одновременно нагнуться еще три хозяина. Они — да и то с трудом — могут найти в ней кое-что свое, но уже никто из них не осмелится сказать: «Это *моя* сеялка». Волей-неволей скажут: «Это *наша* сеялка». (Курсив автора) (стр. 60, II). Духовное родство связывает Алексея и Илью. «Усталый, только и отдыхал он (Алексей.— *В. С.*), когда бывал у Ильи в кузнице. Ему родственны этот стук, звон железа, дым и гарь. С наслаждением, отдыхая душевно и забывая всю суету, брал Алексей молот и работал» (стр. 59, II).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Жестоко поплатился Столяров, когда не прислушался к мнению кузнеца Ильи относительно «прохвоста Скребнева». Инстинктивно крестьянин чувствует в перегибщике фальш, неискренность в его стремлении создать «сплошной колхоз» любой ценой. Потому не может Скребнев убедить кузнеца ни цитатами, ни демагогическими выкриками, ни выступлениями в печати. Сильнее, чем кулаков, ненавидит Дерин Скребнева и нередко приходится сельским активистам сдерживать кузнеца, чтобы тот не бросился врукопашную с этим «представителем» райкома.

Эта линия учебы у народа, любовного отношения к крестьянству в полную силу зазвучала во 2-й книге романа М. Шолохова «Поднятая целина». Надо отдать должное автору романа «Лапти» в том отношении, что в его произведении (задолго до выхода 2-й книги «Поднятой целины») труженическая душа крестьянина, его мудрость и доброта поддерживают устремления руководителей народа изменить жизнь крестьянства к лучшему, чего нельзя сказать о книгах других писателей 30-х годов, где на первый план выносится дух стяжательства, собственничества, царствующие в крестьянских душах («Ненависть» И. Шухова, «Бруски» Панферова и др).

Портретная характеристика мало помогает раскрытию натуры героя, его психологии. Автор не наделяет Алексея внешней привлекательностью. У него «серые глаза с молочным отливом...», «свежее, чисто выбритое лицо, с маленькими усиками, торчащими под носом, раскосые, похожие на коромысло брови» (199, 1) Писатель как бы намеренно подчеркивает внешнюю обыкновенность героя, непримечательность его. В поисках средств художественной выразительности для раскрытия внутреннего мира Столярова, его переживаний, автор пытается (правда, не совсем удачно) использовать некоторые детали портретной характеристики Столярова. «Приподнятая левая бровь» Алексея — это всегда признак большого внутреннего волнения, что хорошо известно не только автору и читателю, но и людям, окружающим Столярова, близко знающим его. «Алексей... нахлобучил фуражку, от чего лицо приняло суровое выражение и приподнял левую бровь. Петька сразу догадался: «Про кулаков сейчас» (стр. 386, I).

Очень современна для романов о советксой деревне 30-х годов попытка П. И. Замойского связать деятельность своего героя, его поступки, его помыслы с окружающим Алексея миром природы. Восприятие картины родной земли омрачено для Алексея горечью сознания того, как засоряют поля сорняками, богатому произрастанию которых способствуют бесконечные межи единоличных хозяйств: «всюду межи, куда ни глянь.

Это они, словно гигантские змеи, тянутся вдоль полей, это они плотно залегли поперек загонов, разрезая их на части и без слов указуя на землю: «моя — твоя».

И это на них, на межах, словно на крестах, распята добротная земля» (стр. 217, т. I). Иная картина полей радует глаз организатора колхоза Алексея Столярова через два года: «Та же земля, но уже нет ни меж, поросших бурьяном, ни борозд, разделяющих участки, нет узких полосок, засеянных вперемежку чем кто мог и хотел. Сплошное лежит перед ними зеленое поле овса «Победа». Не видать конца ему, растянулось на сотни гектаров. После дождей, упавших вовремя, овес буйно поднялся, перья листьев — крупные, как у речной осоки» (стр. 274, II).

И писателю нет необходимости передавать при помощи длинных описаний строй мыслей Алексея Столярова, его раздумья, когда он, переходя из одной колхозной бригады в другую, вдруг наталкивается на исстари знакомую картину: «Те же куцые межи, та же пестрота: где

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

греча, где просо, овес, картофель. Редкий загон выделяется хорошими всходами. Вдобавок на загонах росла такая густая трава, что впору хоть косить. На лоскутках-участках сидело по одной или по две бабы, кое-где копошились едва видимые в траве подростки, и все они не столько пололи, сколько мяли и без того редкий овес.

«Осенью у нас все будут», — решил Алексей, торопясь скорее выйти на колхозные поля» (стр. 276, т. II).

«...Все у нас будут» — эти слова Алексея не беспочвенное фразерство, это не упоение значимостью сделанной работы, — эта фраза — логический вывод человека, уверенного в правоте начатого дела, коммуниста, имеющего уже немалый опыт работы с массами.

Однако, отдавая должное писателю в его стремлении показать внутренний рост Алексея Столярова — организатора, руководителя масс, нельзя не заметить, что Замойский обеднил его психологию, его внутренний мир упрощением его личной жизни, доведя до примитива отношения его с любимой женщиной.

Существование «ножниц» между полнотой идейной и производственной деятельности у коммунистов — вожаков масс — и их личной жизнью, их пуританизм в быту, пренебрежением к семейной устроенности некоторые литературоведы объясняют тем, что писателям конца 20-х — начала 30-х годов трудно было определить черты поведения в личной жизни героев гражданской войны, ставших сейчас во главе социалистического строительства, т. е. наряду с пафосом и энтузиазмом эпохи пятилеток и вызванными этим весенним обновлением жизни бурными человеческими чувствами продолжали существовать и даже в чем-то главном определять черты поведения героев талантливых книг о социалистическом строительстве прежние представления о передовом человеке времен революционного подполья и гражданской войны.

В романе «Лапти» пусть не в такой сильной мере, как в «Соти» Леонова и др. произведениях, наличие этих «ножниц» тоже ощущается. Правда, любовная интрига завязывается чуть ли не с первых дней пребывания Алексея в Леонидовке. Столяров встречает вдову Дарью у околицы: «Ишь, какая сдобная! Моя бывшая любовь»,— думает он. И дальше все развивается очень просто. После некоторых колебаний Столяров женится на Дарье. Линия их взаимоотношений заметно обеднена автором. Эта любовь не обогащает героя, не побуждает Столярова ни к чему, ничем не развивает его образа психологически. Даже более того, колоритный, сочный образ Дарьи после замужества ее затеняется автором, отводится чуть ли не на последний план.

Однако, несмотря на некоторые недостатки в обрисовке образа коммуниста, нельзя не сделать вывод: то, что сделано автором романа «Лапти», — это немало. Со всей определенностью можно говорить, что образ Алексея Столярова — это образ человека, который «ведет и будет вести борьбу за новую, светлую и радостную жизнь», это — положительный герой, в определенной мере воплощающий эстетический идеал писателя. Алексей Столяров идет в одном строю с Семеном Давыдовым (М. Шолохов «Поднятая целина»), Романом Каргополовым («Ненависть» И. Шухова), Семеном Гасилиным («Ледолом» Горбунова) и другими коммунистами. Все их роднит пафос борьбы за новую жизнь в деревне. Все они — каждый в своих жизненных обстоятельствах — держат трудный и благородный экзамен на богатство души, на щедрость сердца.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

Н. Б. РЕМОРОВА

ПУШКИНСКИЕ ТРАДИЦИИ В ПОЭЗИИ ДМИТРИЯ КЕДРИНА

I

Вопрос о преемственности в литературе, вопрос о традициях, которые получают развитие в творчестве художников слова в ту или иную эпоху,— проблема немаловажная. Каждый талантливый художник, усваивая все богатство предшествующей литературы, в силу индивидуальных особенностей формирования личности, своеобразия характера дарования и под влиянием различных внешних обстоятельств продолжает и развивает в своем творчестве традиции одного или нескольких наиболее близких ему предшественников.

Характер дарования художника и индивидуальные особенности формирования личности — эти два фактора очень тесно между собой связаны, но содержание их понятно и особых пояснений не требует. А под внешними обстоятельствами мы разумеем прежде всего ту историческую обстановку, которая складывается в период творчества поэта: характер общественных отношений, основные политические проблемы времени, положение, которое занимает в указанный период художник — творец в обществе. Эти внешние обстоятельства, как нам кажется, играют очень важную, едва ли не основную роль, ибо в самих этих обстоятельствах заложены часто основные пункты преемственности, неизбежная связь времен, проявляющаяся в ряде моментов, в том числе и в художественном творчестве, как одном из таких моментов.

Кроме того, аналогичные исторические события (даже не имеющие непосредственных преемственных связей) могут вызвать в какой-то мере подобные друг другу явления в художественной жизни, в произведениях искусства.

Преемственность литературных поколений и поэтических индивидуальностей может идти по нескольким путям и направлениям. Прежде всего имеет место идейно-тематическая преемственность. Ее характер в большей степени определяется именно внешними факторами. Идейно-тематическая преемственность самым непосредственным образом связана с характером общественных отношений и общественно-политическими проблемами времени. Кроме того, можно говорить о преемственности в отношении разработки отдельных художественных образов и мотивов, о наличии сугубо формальных влияний (язык, стиль особенности поэтики). Однако следует помнить, что это три аспекта одной темы, а потому, как правило, все они неразрывно между собой связаны.

Следует сказать и о том, что ни идеи, ни темы, ни художественные приемы никогда не повторяются полностью в творчестве художников

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

младшего поколения. Они неизбежно видоизменяются под влиянием новых общественно-политических веяний, новых эстетических принципов, и следовательно, и новых функций, которые они приобретают.

Связь поколений, преемственность художников может быть контактной и типологической[1]. Эти два рода связи не противостоят и не исключают друг друга, особенно, когда речь идет о преемственности в пределах литературы на одном языке.

Контактные связи — это связи, установленные непосредственно, связи, на которые имеются какие-то прямые указания, личные высказывания автора, вольные или невольные реминисценции, подражания, явственные параллели. Контактные связи могут иметь и случайный характер, то есть явиться результатом хорошей поэтической памяти — случайно запавшего в сознание образа, поэтического ритма и т. д.

Несколько иной характер носят типологические связи. Они не предполагают наличия обязательно установленных образных параллелей, прямых указаний на преемственность. Они возникают обычно как результат поэтической реакции художников различных эпох на аналогичные общественные, исторические, политические ситуации. Точно так же, как в объективных классовых, общественных явлениях, мы усматриваем внутренние связи, связи, идущие по магистральным, существенным направлениям, точно так же в литературно-художественных процессах мы должны видеть объективные связи и закономерности. В. И. Ленин указывал, что «если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен отразить в своих произведениях»[2]. Вот эти-то **существенные стороны действительности**, по которым можно проследить определенную преемственность в области общественной жизни, будучи отраженными в произведениях литературы, и дают определенные литературные связи и закономерности.

В то же время нам представляется неправильным противопоставление контактных и типологических связей как двух типов литературной преемственности, между собой не связанных[3]. К какому типу связей отнести разработку в творчестве художников слова «мировых» образов, получающих в каждую новую эпоху новое истолкование? Можно ли представить себе настоящего большого художника, не знающего творчества своих крупнейших предшественников? В то же время можно ли только этим знакомством (даже если оно самым скрупулезным образом подтверждено документально) объяснить обращение к аналогичным сюжетам, темам, образам?

Короче говоря, нам представляется, что плох не сам метод отыскания и изучения литературных параллелей, а недостаточное изучение при отыскании этих параллелей тех причин, условий, обстоятельств, которые вызвали эти параллели к жизни. И ни один из этих двух типов преемственных связей не может быть обойден при изучении вопроса о традициях.

II

Положение о том, что советская литература наследует и развивает наиболее передовые, наиболее революционные традиции русской классической литературы, стало своеобразным «общим местом» во многих

[1]) Такие два вида преемственных связей выделяет, например, проф. У. Р. Фохт. Об аналогичных типах связи говорят также проф. В. М. Жирмунский и А. С. Бушмин.

[2]) В. И. Ленин. Сочинения, т. 15, стр. 179.

[3]) Как правило, прямого противопоставления этих двух типов связи в работах не делается. Но при анализе конкретного материала основное внимание уделяется отысканию текстуальных аналогий, образных подобий и параллелей, объясняемых с точки зрения знания художником либо произведения предшественника, либо какого-то общего источника.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

статьях по литературоведению. До недавнего времени вообще трудно было встретить работу, в которой указывалось бы на развитие каких-то иных традиций в советской поэзии, кроме некрасовских[4]).

Спору нет, глубоко демократическая поэзия Некрасова оказывала революционизирующее влияние не только в 60—70-е годы прошлого века. Влияние Некрасова испытали на себе даже такие, чуждые революционному духу, поэтические школы, как символисты. Естественно, что в творчестве рабочих поэтов, чьи произведения неотделимы от событий великого Октября, во многом развивались именно некрасовские поэтические традиции. Поэт-революционер, поэт-борец, совершивший подлинно революционный переворот во всей идейно-художественной системе русской поэзии, импонировал даже нигилистически настроенным по отношению к культуре прошлого поэтам 20-х годов.

Однако, вряд ли справедливо полагать, что **только** некрасовская поэтическая школа является плодотворной в плане продолжения и развития художественных поэтических традиций. Пришли 30 и 40-е годы. Творчество поэтов этого периода уже явно невозможно в плане идейно-художественной преемственности связать только с некрасовской поэзией. Новое время, поставив перед художниками новые проблемы, естественно потребовало и нового подхода к прошлому. Но литературоведение и по сей день очень мало и робко говорит о развитии иных, кроме некрасовских, поэтических традиций. Можно назвать еще несколько попыток проследить лермонтовские традиции в творчестве советских поэтов[5]). Но этих работ крайне мало. И лишь изредка, сейчас, в 60-е годы в отдельных статьях есть указания на продолжение советскими поэтами традиций философской лирики Тютчева[6]). Но, как правлио, это лишь робкие указания на факты художественных параллелей без анализа причин, возродивших к жизни в наше время жанр философской лирики, бывший в течение долгого времени в загоне, а сейчас выдвигающийся на передний край в поэзии. Между тем, изучение конкретных проявлений литературной преемственоти (и не только по одной, главной, магистральной линии) могло бы в значительной степени помочь разрешению ряда теоретических проблем, стоящих на повестке дня в нашем литературоведении: о путях развития русского реализма, о его типологии, о своеобразии и новаторском характере советской литературы. Изучение литературной преемственности и новаторства советской литературы в общем плане невозможно без уяснения конкретных форм проявления тех или иных поэтических традиций в творчестве отдельных художников слова.

III

В одной из своих статей[7]) И. Сельвинский назвал Дмитрия Кедрина «поэтом классического типа». Это справедливо в том смысле, что характер поэтических средств, образная система поэта во многом связана с поэзией XIX века. Ни зыбкие, неясные образы поэтов символистов, ни резкие публицистические, ораторские интонации поэзии Маяковского не

---

[4]) См., например, работу: М. Гин. Семинарий по Некрасову. Изд. ЛГУ, 1955, где указываются статьи, рассматривающие некрасовские традиции в творчестве В. Маяковского, Д. Бедного, М. Исаковского, А. Твардовского, В. И. Лебедева-Кумача, А. Суркова, А. Прокофьева, А. Яшина и др.

[5]) См., например, работу: В. Масик. Общей лирики лента. (О лермонтовских традициях в советской поэзии). «Нева», 1964, № 10.

[6]) А. Павловский. Николай Заболоцкий. (Философский мир, поэтика, традиции). «Русская литература», 1965, № 2.

[7]) И. Сельвинский. Стихи Дмитрия Кедрина. «Новый мир», 1957, № 8.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

оказали сколько-нибудь ощутимого влияния на характер кедринской поэзии зрелого периода.

Свою поэтическую деятельность Дм. Кедрин начал в ряду поэтов «младокузнецов», входивших в днепропетровскую организацию поэтической молодежи «Молодая кузница», которая в своих декларациях солидаризовалась с манифестами «Кузницы», нигилистически относившейся к культуре прошлого. Но в своей поэтической практике днепропетровская группа поэтов, среди которой выделялись М. Голодный, М. Сосновин, Дм. Кедрин, никогда не порывала с традициями русской классической литературы, что было замечено уже тогдашней критикой[8]). Сам Дм. Кедрин отмечает в это время в записной книжке: «Я прошел у ног бронзового Пушкина, величественного столпа нашей славы. Прошел и поклонился»[9]).

Это преклонение, что восхищение перед «величественным столпом нашей славы», славы русского реализма Кедрин сохранил на всю жизнь[10]). Не пытаясь утверждать, что пушкинское влияние, пушкинские традиции были единственными, оказавшими влияние на кедринский поэтический талант, попытаемся все же остановиться на фактах, которые, как нам кажется, могут пролить свет на некоторые стороны интересующей нас проблемы.

Для выяснения вопроса о характере наследуемых традиций большую помощь могут оказать разного рода архивные материалы (дневники, записные книжки, письма, то есть личные высказывания автора), свидетельства людей, близко знавших поэта, и изучение личной библиотеки художника, которая не только красноречиво свидетельствует о круге интересов владельца, но, как правило, хранит и значительное количество пометок и надписей, сделанных его рукой.

Библиотека Дмитрия Кедрина сохранилась далеко не полно. В настоящее время имеется около трех десятков книг из библиотеки поэта, часть которых находится в ЦГАЛИ, часть — в личном архиве Людмилы Ивановны Кедриной. Сохранившаяся часть библиотеки весьма разнообразна. Здесь произведения античных авторов, сборники и отдельные издания произведений русских и зарубежных поэтов, литературоведческие работы, книги по искусству и естественным наукам. Все сохранившиеся книги из библиотеки Кедрина имеют большое количество самых разнородных пометок, сделанных его рукой. Особенно много помет в сборниках поэзии.

Не пытаясь сейчас специально классифицировать или датировать (что в ряде случаев представляется возможным и интересным) пометки, остановим свое внимание на пушкинских изданиях из библиотеки Кедрина — однотомнике Пушкина и отдельном издании «Гаврилиады»[11]). Пометки на этих изданиях представляют для нас несомненный интерес.

Первое, что бросается в глаза — то, что к однотомнику Пушкина Кедрин возвращался неоднократно. Пометки в этом томе самого разнообразного характера и выполнены, несомненно, в различные периоды.

---

[8]) Л. Сафронов. Молодая кузница. «Комсомолия», 1925, № 8.

[9]) ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 51, л. 1.

[10]) В письмах консультанта (Кедрин долгое время работал лит. консультантом издательства «Молодая гвардия») он неоднократно подчеркивал, что знание поэзии Пушкина является совершенно обязательным для каждого поэта, независимо от характера его поэтического дарования и личных поэтических симпатий. См. письма Щербаковой, Боброву, Хворову и др. ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 44, 47.

[11]) А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в одном томе. Одесса, 1919; А. С. Пушкин. Гаврилиада. Полный текст. Вступительная статья В. Брюсова. Изд. «Альцион», М., бг.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Здесь есть пометки, выполненные простым карандашом, черными чернилами, фиолетовым карандашом, фиолетовыми чернилами. Поскольку в некоторых других книгах пометки выполнены только одним карандашом или только одними какими-либо чернилами, то у нас есть все основания полагать что пометки в томе Пушкина делались в разное время. Это подтверждается и тем, что в ряде случаев одни и те же произведения имеют пометки, выполненные различными карандашами (или чернилами), причем в ряде случаев эти пометки налагаются друг на друга. То же можно сказать и об издании «Гаврилиады», где пометки сделаны либо черными чернилами, либо простым карандашом.

Кроме того, в обоих изданиях много надписей, сделанных рукой Кедрина. Как и в других книгах, значительное количество надписей имеет характер сопоставления творчества Пушкина с творчеством его современников и предшественников. Не будучи теоретиком, не делая никаких теоретических выкладок, Кедрин постоянно обращает внимание на то огромное влияние, которое оказала поэзии Пушкина на все последующие поколения русских художников. В конкретных пушкинских произведениях, пушкинских образах он видит истоки, которые получают свое самстоятельное развитие в последующие эпохи. Вот некоторые из этих пометок:

Стихотворение «Город пышный, город бедный...» обведено целиком, на полях надпись: «Отсюда Блок, Мандельштам, Ахматова». В стихотворении «Мечтатель» вертикальной чертой отчеркнута 6-я строфа, надпись: «Хлоя» Ходасевича». В «Послании к Лиде» подчеркнута строка «И воду черпая рукой», рядом надпись: «Ходасевич». В «Кавказском пленнике» подчеркнуты 4 строки: «Как тяжко мертвыми устами Живым лобзаньям отвечать, И очи полные слезами Улыбкой хладною встречать». Рядом надпись: «Блок». Стихотворения «Ответ анониму» и «Румяный критик мой...» помимо выделения (подчеркивания и отчеркивания) отдельных строк сопровождены надписью: «Некрасов».

Особенно многочисленны и разнообразны пометки и надписи, отмечающие преемственность лермонтовской поэзии по отношению к пушкинским произведениям: «Лермонтов»; «Жалоба турка» Лермонтова»; «Дума» Лермонтова»; «Едва ли тут не ночевал печальный лермонтовский Демон»; «Безусловно влияние Гаврилиады на Лермонтова в его Демоне. Композиционно — полная аналогия» и т. д. Количество выписок можно значительно увеличить. Мы найдем здесь указание на связь пушкинской поэзии с Державиным и Жуковским, Шекспиром и Гёте, на развитие пушкинских образов в стихотворениях Тютчева. Это свидетельствует о том, что поэт сам интересовался вопросами литературной преемственности[12]).

Другую начительную группу надписей составляют пометки, говорящие о внимании поэта к мастерству Пушкина, о изучении художественных приемов, использованных в пушкинской поэзии. Так, например, Кедрин подчеркивает пушкинские рифмы (подчеркнутые слова указаны в скобках), а на полях делает дополнительные надписи: Стихотворение «П. И. Кривцову» — (светел — пепел) — «Смелая рифма!»: «Редеет облаков летучая гряда» — (вознеслись — кипарис, волны — полный) — на полях: «!». В стихотворении «Ответ» рифмы не подчеркнуты, но, очевидно, имея в виду рифму «оракул — каракуль», Кедрин пишет: «Смелая рифмовка мягких и твердых окончаний». В стихотворе-

[12]) Большое количество аналогичных надписей имеется и в других книгах кедринской библиотеки, поэтому к анализу их мы намерены вернуться в ближайшем будущем на более обширном материале.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

нии «Воевода» (из Мицкевича) в 7 и 8 строфах подчеркнуты все глаголы, а вся 6-я строфа подчеркнута построчно, на полях надпись: «Строфика интер<есная>». Количество подобных примеров можно также умножить в несколько раз.

Не будем преувеличивать значения этих пометок. Конечно, они говорят нам об определенном (кстати, весьма обширном) кругозоре автора, о том, что такое вдумчивое чтение не могло пройти бесследно для читающего и было, несомненно, школой поэтического опыта, но о характере поэтической преемственности по ним судить еще невозможно.

В нашем распоряжении есть другие, пожалуй, более значительные, факты, свидетельствующие об интересе советского поэта к личности и творчеству А. С. Пушкина. В кедринском архиве сохранились записи планов, наименования тем, над которыми намеревался работать поэт. Так, нам известно, что Кедрин собирался написать поэму о Пушкине, отрывок из которой («Сводня») неоднократно публиковался в сборниках его произведений.

На основании имеющегося отрывка, а также учитывая общую концепцию Кедрина относительно характера изображения исторических персонажей в художественном произведении, мы можем в какой-то степени судить о замысле поэмы в целом.

Отрывок датирован 1937 годом. Однако, как нам представляется, он менее всего связан с юбилейной датой (столетие со дня гибели Пушкина). Дело в том, что в этот период Кедрин создает целый ряд произведений, полностью посвященных или в той или иной степени затрагивающих тему поэта-творца, вступающего в конфликт с обществом (драма «Рембрандт») или тиранической властью («Приданое», «Зодчие», «Певец»). Совершенно несомненно, что Кедрина в судьбе Пушкина интересовала прежде всего трагическая судьба поэта, не желавшего продавать вдохновенье. Обстоятельства личной жизни поэта должны были быть использованы в поэме лишь постольку, поскольку они могли способствовать раскрытию основной темы. Подтверждением тому может служить высказывание Кедрина в письме к начинающему драматургу Мерзлякову: «Пьеса неудачна... и потому, что показаны в ней лица второстепенные, не игравшие в поэзии Пушкина большой роли (мать и отец Натали, граф Толстой, грузины и т. д.). Сам же Пушкин очерчен крайне бегло. Все, что происходит в пьесе, рисуя довольно полно обывательский быт семьи Гончаровых, — вместе с тем почти не имеет касательства к Пушкину, а ведь Гончарова интересна нам только как его невеста, только во взаимоотношениях с ним. Ни люди, общавшиеся с Пушкиным, ни колорит его времени, ни язык пушкинской эпохи вами не изучен»[13]).

Интересно отметить мастерство Кедрина, который тонко вкрапливает даже в такую, далекую от проблем искусства, сцену, как беседа барона Геккерена с Натали Гончаровой, мотив непримиримости в отношениях Пушкина и светского общества, Пушкина и царского двора. Эта непримиримость основана (и это великолепно подчеркнуто текстом) именно на противоположности эстетических, художественных, общественных интересов поэта и придворной черни.

Отрывок («Сводня») фактически представляет собой развернутый монолог Геккерена, стремящегося внушить Натали Гончаровой чувство расположения к его незаконному сыну Дантесу[14]). Геккерен убеждает

[13]) ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, ед. хр. 47, л. 68.

[14]) В качестве эпиграфа к «Сводне» Кедрин берет отрывок из письма Пушкина Геккерену 25. I. 1837 г., где идет речь об аналогичной ситуации.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

свою спутницу в том, что муж ее «фрондер и афеист», что для поэта «в пылу его химер не все ль равно, что царский двор, что выгон», что двор платит поэту тем же, особенно памятуя о его свободолюбивых симпатиях:

Царь памятлив, мадам. Царь не забыл орешка,
Раскушенного им в восстанье декабря.
Смиреньем показным не провести царя!
Он помнит, чьи стихи в бумагах декабристов
Фатально находил почти что каждый пристав.
Грядущее неясно нам. Как знать:
Тот пагубный нарыв не зреет ли опять?

Принимаясь рассуждать о поэзии, Геккерен совершенно откровенно выбалтывает невежественные представления, бытовавшие в «высших сферах» относительно поэзии:

. . . . . Сударыня, поэты,—
Лишь дайте им перо да свежий лист газеты,—
В тот самый миг забудут о родне.
Искусство их дарит забвением вполне.
А будет он страдать — обогатится лира:
Она ржавеет в душном счастье мира,
Ей нужны бури — и на лире той
Звук самый горестный есть самый золотой!

То, что конфликт в поэме должен был и дальше развиваться именно в этом плане, подтверждают, как нам кажется, и некоторые кедринские пометки на пушкинских произведениях.

Нам известно, что, начиная работать над каким-либо историческим сюжетом, Кедрин имел обыкновение детально знакомиться с эпохой, исторической обстановкой, бытом, нравами периода, о котором должна идти речь. Он самым тщательным образом знакомился с деятельностью исторического лица, о котором должна идти речь в произведении, с его творчеством, его мировоззрением. В однотомнике Пушкина из кедринской библиотеки есть целый ряд пометок, имеющих непосредственное отношение к основному конфликту предполагавшейся поэмы и к проблематике многих произведений этого периода.

Как уже указывалось нами[15]), тема поэта и поэзии и их роли в обществе не была случайной у Кедрина и явилась своеобразной реакцией на обстановку, сложившуюся во второй половине 30-х — начале 40-х годов в нашей литературе и литературоведческой науке. Интересно, что, обращаясь к произведениям писателей прошлого века, посвященным теме искусства, теме поэта и поэзии, Кедрин из всего многообразия аспектов, разрабатываемых авторами, отмечает лишь два: «поэт и чернь» (или поэт и властитель) и тему творческой свободы художника. Соответствующих пометок в книгах кедринской библиотеки значительное количество[16]), но только строки, отмеченные рукой Кедрина в пушкинских стихотворениях, созвучны темам его собственных произведений.

Вряд ли дело здесь в контактных связях, в заимствовании тем или сюжетов. Обстановка, сложившаяся в период написания кедринских произведений, когда волей одного человека могли разрешаться или запрещаться те или иные произведения искусства, могла вольно или невольно ассоциироваться с некоторыми стихами Пушкина, «личным

[15]) Н. Б. Реморова. Некоторые вопросы поэзии Дм. Кедрина. Ученые записки Томского университета, № 45, 1963.

[16]) См. пометки в сборниках стихотворений Баратынского, Дельвига, Жуковского, А. К. Толстого.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

цензором» которого пожелал стать сам царь. И пушкинские строки, отмеченные рукой Кедрина, звучали вполне актуально:

Беда, кто в свет рожден с чувствительной душой!
Кто тайно мог пленить красавиц нежной лирой,
Кто смело просвистал шутливою сатирой,
Кто выражается правдивым языком
И русской глупости не хочет бить челом!..
Он враг отечества, он сеятель разврата!
И речи сыплются дождем на супостата.

Эти строки отчеркнуты Кедриным в стихотворении Пушкина «К Жуковскому».

Особенно часто ощущается внутренняя перекличка между кедринскими высказываниями о состоянии современной ему критики и строками Пушкина по аналогичным поводам, отмеченными поэтом. Так, например, в записной книжке Кедрин помечает: «Художника надо не дергать, а дегустировать созданное им. Прекрасное рождается легче от поощрения. чем от брани[17]), а в пушкинском «Послании к цензору» он подчеркивает строки:

На все кидаешь ты косой, неверный взгляд.
Подозревая все, во всем ты видишь яд.
Оставь, пожалуй, труд, нимало не похвальный:
Парнас не монастырь и не гарем печальный,
И, право, никогда искусный коновал
Известной резвости Пегаса не лишал.

Кстати, у Кедрина есть и прямое указание на актуальное звучание некоторых пушкинских строк для того времени. Так, на полях тома, рядом с пушкинской эпиграммой «Охотник до журнальной драки»... он помечает: «Е. Усиевич». И это вполне понятно, ибо в числе статей, написанных этим критиком в 30-е годы, было значительное количество «разносных», за которыми вскоре последовали и оргвыводы[18]).

Некоторые из отмеченных Кедреным пушкинских строк, связанных с темой искусства, могут быть вполне взяты в качестве эпиграфов к его произведениям на эту тему. Так, строки «К ногам народного кумира Не клонит гордой головы», подчеркнутые в стихотворении «Поэту», — прекрасный эпиграф ко всему циклу кедринских произведений, конфликт которых может быть определен как конфликт народного художника и тирана («Приданое», «Певец», «Зодчие», «Конь»).

Следует заметить, что все творчество Кедрина в 30-е годы испытывает явное и глубокое влияние пушкинской гуманистической поэзии. Это влияние можно уловить иногда в чисто внешних деталях, в совпадении каких-то формальных моментов, но, что самое главное, оно явно ощутимо в характере основного пафоса многих кедринских лирических стихотворений.

С самого начала своей поэтической деятельности Кедрин заявил о своем неприятии «машинизма» и «космизма», свойственного поэтам «Кузницы». Не пожары предстоящей мировой революции, не гул станков, взрезающий тишину старых городских окраин, стали предметом его поэзии, а человек с его индивидуальной психологией, индивидуальными переживаниями. По мере того, как мужал его талант, со страниц его произведений все более отчетливо выступает человек как личность, а не как винтик, не как колесико огромной машины-государства. Вся поэзия

[17]) ЦГАЛИ, ф. 1706, оп. 1, од. хр. 51, л. 46.

[18]) Анализируя творчество Н. Заболоцкого, Е. Усиевич называет его врагом, скрывающимся «под маской юродства», Е. Усиевич. Под маской юродства. В кн.: «Е. Усиевич. Три статьи». М., 1934.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Кедрина 30-х годов, пронизанная мягким лиризмом, направленная на раскрытие внутреннего, духовного богатства, внутренней красоты человека, находится в самой тесной и непосредственной связи с лучшими произведениями русской поэзии XIX века. Герой кедринской лирики — это человек щедрой души. И эта душевная щедрость проявляется не в жертвенности, не в героических поступках во имя мировой идеи или любви к «человечеству», которая на практике может оборачиваться (и не раз оборачивалась) черствостью или даже жестокостью по отношению к рядом идущему. Как великолепно сказал К. Кулиев в одном из стихотворений: «Легко любить все человечество, соседа полюбить сумейте!»

Герой кедринской лирики может любить, страдать, испытывать разочарование, но никогда не может пройти мимо чужого страдания равнодушным, не может ради собственного благополучия или удовлетворения попирать счастье другого. Кедрин принадлежит к числу поэтов, в творчестве которых значительное место занимают произведения на «вечные» темы. Жизнь и смерть, любовь, неразделенное чувство, ревность... Старая, вечная ситуация, когда герой узнает, что он не пользуется взаимностью той, которая для него самое близкое и дорогое существо на земле, когда он сам понимает, что в сложившейся ситуации он «скучный, немножко лишний педант в роговых очках». Он мысленно, про себя, подшучивает над своей незадачливостью: «Итак, это мой соперник, Итак, это мой Мартынов, Итак это мой Дантес!» Как поступить? Нельзя ли воспользоваться «опытом отцов», нельзя ли решить сложную и новую для него проблему старым дедовским способом:

Ну, что ж! Нас рассудит пара
Стволов роковых Лепажа
На дальней глухой полянке,
Под Мамонтовкой, в лесу.
Два вежливых секунданта,
Под горкой — два экипажа
Да седенький доктор в черном
С очками на злом носу.

Герой «Поединка» как бы мысленно беседует с любимой, с той, которая для него навсегда утрачена. К чему объяснения. Глаза любимой «лгать не могут», а они полны чувства к другому. Герою больно. Внимательный, умный, чуткий, он все хорошо понимает и глубоко переживает случившееся, но он не стремится выставить на всеобщее обозрение свою сердечную рану, а словно заслоняется от постороннего сочувствия грустной шуткой. Стараясь скрыть свою боль от постороннего взгляда, стремясь преодолеть нахлынувшую на него грусть, он подтрунивает сам над собой. Его мысли о себе, о своем положении в сложившейся ситуации проникнуты той легкой иронией, которую, как указывал Э. Багрицкий, «поэт вводит в стихи не как основной тонус, а как некий штрих, подчеркивающий ход его мышления»[19])

Любовь героя лишена эгоизма и себялюбия:

А знаешь, мы не подымем
Стволов роковых Лепажа
На дальней глухой полянке,
Под Мамонтовкой, в лесу.
Я лучше приду к вам в гости
И, если позволишь, даже
Игрушку из Мосторгина
Дешевую принесу.

[19]) ИМЛИ, Архив Э. Багрицкого, оп. II, ед. хр. 77, л. 21.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Твой сын, твой малыш безбровый,
Покоится в колыбели.
Он важно пускает слюни,
Вполне довольный собой.
Тебя ли мне ненавидеть
И ревновать к тебе ли,
Когда я так опечален
Твоей морщинкой любой?

Ему покажу я рожки,
Спрошу: «Как дела, Егорыч?»
И мирно напившись чаю,
Пешком побреду домой.
И лишь закурю дорогой,
Почуяв на сердце горечь,
Что наша любовь не вышла,
Что этот малыш — не мой.

Чувством глубокого уважения к любимой, к женщине-другу, женщине-товарищу продиктовано поведение героя. И мы чувствуем, что за этими немного грустными строчками стоит автор, человек огромного душевного такта, обладающий глубого «художнической» (В. Г. Белинский) сдержанностью в выражении чувства. Он способен радоваться и печалиться не только своими горестями и радостями, но и горестями и радостями окружающих его людей.

Этот глубоко человечный, глубоко гуманный пафос «Поединка», характерный для всей кедринской лирики, на наш взгляд, ближе всего стоит именно к пушкинскому лиризму, со всей полнотой выразившемуся, например, в известном стихотворении «Я вас любил...»

Я вас любил: любовь еще быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренне, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Близость темы произведений и родственность пафоса, их проникающего, вряд ли могут вызвать сомнение. Ни приметы времени, зримо присутствующие в каждом из них, ни различие авторской манеры выражения чувства (гениальная простота и краткость у Пушкина и легкая кедринская ирония) не могут заслонить значительной близости в характере мироощущения их авторов, «внутренней красоты человека и лелеющей душу гуманности», как называл эту особенность лирики Пушкина Белинский[20]). Наличие элементов полемики с дедовскими принципами общественного поведения, требующими обязательного «удовлетворения» с помощью «стволов роковых Лепажа», и противопоставление им принципов новой эпохи, когда «ареной борьбы» становится человеческое сердце, лишь подчеркивает родственность одухотворяющей оба стихотворения авторской мудрой гармонии души.

Трудно сказать, помнил ли Кедрин пушкинское стихотворение «Цветок», когда создавал свое одноименное. Хотя и несомненно, что прочтено оно было в свое время достаточно внимательно. Во всяком случае, отчеркнув в нем 5 строк (с 4 по 8-ю), Кедрин на полях книги, рядом с отчеркнутыми строками указывал «Ветка Палестины» Лермонтова»[21]).

[20]) В. Г. Белинский. Собрание сочинений в 3-х томах, т. 3, стр. 405.

[21]) «Ветка Палестины» написана Лермонтовым в год смерти Пушкина. По теме, образной и ритмической организации стиха близка пушкинскому «Цветку».

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Вряд ли имеет какое-либо значение точное установление факта сознательного использования пушкинского мотива. Было таковое или нет, не в этом суть. Но написанное более чем через столетие (в 1939 г.), кедринское стихотворение внутренне соприкасается со стихотворением Пушкина. Оно является своеобразным ответом на вопросы пушкинского произведения, в котором автор как бы размышляет о человеческой судьбе, о превратностях быстротечной человеческой жизни. Забытый в книге, засохший цветок пробуждает в душе поэта рой невеселых мыслей о неизбежности увядания, о неведомости жизненных путей и судеб:

Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:

Где цвел? когда? какой весною?
И долго ль цвел? и сорван кем?
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?

Тема самого цветка как частицы огромного, прекрасного мира, украсившего собой неповторимый момент человеческой жизни, лишь намечена, но она явно присутствует в стихотворении, хотя и не получает своего развития. На глаза поэта цветок попал случайно, поэт не знает, кто и зачем положил его. Но он уверен, что это сделано специально, на память об одном из неповторимых мгновений жизни. Поэтому мысль автора от частного факта к размышлениям о человеческой судьбе развивается органично, следуя внутренней поэтической логике. Это существенно отличает пушкинское стихотворение от целого ряда аналогичных меланхолических медитаций в духе Жуковского, к числу которых принадлежит и лермонтовская «Ветка Палестины».

В Кедринском стихотворении акцент с размышлений об изменчивости человеческой судьбы переносится на мотив единства человека со всем окружающим миром, со всей природой. И цветок как частица этого мира призван вечно сопутствовать человеку, давая ему ощущение полноты жизни, счастья, утешая в минуты скорби:

Я рожден для того, чтобы старый поэт
Обо мне говорил золотыми стихами,
Чтобы Дафнис и Хлоя в четырнадцать лет
Надо мною впервые смешали дыханье,
Чтоб невеста, лицо погружая в меня,
Скрыла нежный румянец в минуту помолвки,
Я рожден, чтоб в сиянии майского дня
Трепетать в золотистых кудрях комсомолки.
Одинаково вхож во дворец и в избу,
Я зарей позолочен и выкупан в росах...
Если смерть проезжает в стандартном гробу,
Торопливая на неуклюжих колесах,
То друзья и на гроб возлагают венок,—
Чтоб и в тленьи мои лепестки трепетали.
Тот, кто умер, в могиле не так одинок
И несчастен, покуда там пахнет цветами.
Украшая постельку, где плачет дитя,
И могильной ограды высокие жерди,
Я рожден утешать вас, равно золотя
И восторги любви и терзания смерти.

Здесь, как и в предыдущем случае, главное не в несхожести формальных приемов, не в явственных приметах времени, без которых не было бы подлинных произведений искусства, а в определенной общности мироощущения, которое, как замечал Белинский, дает возможность искать «выход из диссонансов жизни и примирение с трагическими законами

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

судьбы не в заоблачных мечтаниях, а в опирающейся на самое себя силе духа»[22]).

Эта общность мироощущения, свойственная поэтам, которых разделяет целое столетие, проявляется не только в вышеприведенных стихотворениях, но и в ряде других произведений Кедрина и связана с его стремлением запечатлеть в лирике человека в полном объме, в его многообразных взаимоотношениях с окружающим миром, в том числе и с миром природы. Свойственное Пушкину понимание мира и человека как явлений гармонических в своей основе сообщает его лирике поистине возрожденческое полнокровие и жизнерадостность. А именно этих черт зачастую и нехватало советской литературе 30-х годов, хотя жизненная логика становления и упрочения нового общества, основанного на стремлении к высоким принципам коммунизма, выдвигала в качестве идеала именно гармоническую, всесторонне развитую личность, ощущающую себя полноправным хозяином на земле. Эта родственность ренессансного мироощущения Пушкина идеалам нового социалистического мира была отмечена некоторыми авторами в 30-е годы. Так, Андрей Платонов, талантливейший советский писатель-гуманист, пишет статью «Пушкин — наш товарищ»[23]), а книга литературоведа В. Кирпотина названа «Наследие Пушкина и коммунизм»[24]).

В обоих работах проводится мысль о том, что смысл пушкинской поэзии — «универсальная, мудрая и мужественная человечность — совпадает с целью социализма, осуществленного на его же, Пушкина, родине» (А. Платонов). Но ни в той, ни в другой работе нет попытки конкретно проследить влияние пушкинского творчества на современных художников слова. Между тем, те советские писатели и поэты, в чьем творчестве пульс гуманизма бился более напряженно, стремились воплотить современный идеал гармонической личности в художественных образах и, естественно, испытывали глубокое пушкинское влияние. В числе таких художников можно назвать и самого А. Платонова и Дм. Кедрина.

Для Дмитрия Кедрина это влияние не ограничивалось только лирикой Как известно, в его творчестве значительное место занимают исторические произведения и драма в стихах «Рембрандт», одно из лучших произведений этого жанра в советской литературе.

Драма «Рембрандт» — подлинное произведение социалистического реализма, осданное на основе лучших классических традиций в области драматургии и в частности традиций стихотворной драмы. И безусловно, Кедрин не мог пройти мимо пушкинских завоеваний в этой области. Но рассмотрению этого вопроса мы намерены посвятить следующую статью.

---

[22]) В. Г. Белинский. Собрание сочинений в 3-х томах, т. 3, стр. 420.
[23]) «Литературный критик», 1937, № 1.
[24]) В. Кирпотин. Наследие Пушкина и коммунизм. ГИХЛ, М., 1936.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

А. Ф. АЛЕКСЕЕВ

О ПРИНЦИПАХ РЕАЛИЗМА В ПОЭЗИИ А. ТВАРДОВСКОГО

Казалось бы, реализм как эстетическая категория получил должную разработку. Но все-таки разговоры вокруг этого вопроса возрождаются, свидетельство тому непрекращающиеся до последних дней дискуссии.

Как считают авторы статьи «Литература борьбы и созидания»[1]), эти дискуссии ведутся главным образом в двух направлениях: «Борьба ведется против лжеискусства, которое унижает и одурманивает человека, стремится подчинить его интересам империалистической реакции, проповедует исторический фатализм, философию абсурда, психологию маньяков и убийц.

Одновременно происходят острейшие дискуссии, связанные с дальнейшим развитием социалистической литературной теории, освобождением ее от догматических схоластических «огрублений» и ревизионистских «уточнений». С одной стороны, споры ведутся против чуждого реализму буржуазного искусства. С другой — внутри самого реалистического искусства против взглядов о «замкнутости» реализма в современном его понимании и о необходимости «расширения» его границ, что на деле допускает хаос в отборе явлений действительности (имеем в виду теорию «реализма без берегов» Роже Гароди)[2]).

Авторы вышеуказанной статьи справедливо требуют принять горьковское определение социалистического реализма как «реалистическое образное мышление, основанное на социалистическом опыте», то есть они считают, что без высоты точки зрения, без революционного мировоззрения, возникшего как результат созидания нового коммунистического, не мыслим никакой реализм.

Глубокое проникновение в разные пласты народной жизни и борьбы, отбор тех фактов из поэзии, которые отвечают передовым, коммунистическим идеалам всего общества, воплощение этих фактов как явление искусства — вот благородная задача, которая ставится партией и народом перед деятелями литературы и искусства. И поскольку «центром всякой художественной концепции всегда является представление писателя о человеке, о природе и путях развития общества»[3]), мы должны судить о писателе и его методе, исходя из того, насколько он полно и плодотворно исследует человека, природу, пути развития общества,

---

[1]) А. Овчаренко, Р. Самарин, Литература борьбы и созидания, «Правда», 5 октября 1966 г., № 278.

[2]) Роже Гароди. О реализме боз берегов. Изд-во «Прогресс», М., 1966.

[3]) В. Ф. Щербина. Актуальные проблемы современной литературы, М., 1964. стр. 15.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

насколько полезно это художественное исследование «нравственному обеспечению коммунизма» (А. Твардовский). Именно исходя из этих соображений, можно вести разговор о принципах реализма в поэзии Твардовского. На примере его поэзии можно показать бесплодность утверждений об ограниченности возможностей реализма.

«Жизнь народа во множестве ее проявлений — от гигантских революционных переворотов и сложнейших социально-исторических процессов, охватывающих десятки миллионов людей, от ее трагедий и подвигов до самых ее будничных форм, бытовых традиций, в которых тоже ярко сказывается национальный склад, наконец, до самой природы, увиденной глазами выросшего среди нее человека и одухотворенной им, — таков прекрасный облик его «музы»,— пишет А. Турков[4]), характеризуя реализм Твардовского.

Реализм как творческий метод А. Твардовского утверждается в середине 30-х годов в процессе написания знаменитой поэмы «Страна Муравия» (1936). Период, предшествовавший созданию этой вещи, был для Твардовского как раз тем, что называют временем поисков пути. Благодаря упорной учебе у классиков (Пушкин, Некрасов) и современников (Маяковский, Исаковский), пристальному изучению опыта мировой поэзии и постоянному активному участию в созидательной деятельности народа, вниманию к повседневным духовным проявлениям и запросам рядового труженика, поэт оттачивал свое мастерство, набирал «высоту точки зрения», что в свою очередь способствовало овладению методом реализма. Все это является сложным, не вдруг обнаруживающимся, но каким-то единым по своей сути процессом.

Итак, принцип реализма у Твардовского возникает не как своеволие художника, а как объективная необходимость для воспевания глубоких изменений в жизни народа, как результат великих завоеваний Октября. Твардовский сознательно берется петь «о жизни человечьей», о жизни тех, что совершает подвиг, равный по своему значению Великому Октябрю. Видимо, отсюда исходит «трезвость» реализма Твардовского. В самом деле, Твардовского как такового не было бы, если б не «слитность с народом, истинное понимание души народа и его жизни, органическое чувство любви и восхищения народным характером, умение по-народному глубоко и по-народному просто говорить о самом главном в жизни...[5]).

Об этом красноречиво свидетельствуют поэма «Страна Муравия» и стихотворения 30-х годов. Победа коллективизации сельского хозяйства, вовлечение миллионных масс крестьянства в социалистическое строительство становится предметом поэтического мышления Твардовского. Причем им показано, что эта победа досталась не так легко: надо было «ломать» веками установленный лад крестьянской жизни, противоречивость психологии труженика и собственника. В самом названии поэмы «Страна Муравия» подчеркнуто, что автор не избегает изображения противоречий жизни, а смело исследует их и воплощает уже средствами искусства. На остром сюжете мытарства Никиты Моргунка автор развенчивает утопичность его помыслов о стороне, где текут «молочные реки в кисельных берегах». Поэт заставляет своего героя убедиться в том, что счастье крестьянина в колхозной жизни без кулаков-мироедов. Приводя Моргунка в колхозную жизнь, автор тем самым правдиво показы-

[4]) А. Турков. Александр Твардовский. ГИХЛ, М., 1960, стр. 10—11.

[5]) Е. Любарева. Александр Твардовский «Сов. писатель», М., 1957, стр. 3—4. Такова же позиция П. Выходцева. См. его книги. «Александр Твардовский», «Сов. писатель», М., 1958, Русская советская поэзия и народное творчество, АН СССР, М.—Л., 1963

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

вает победу социализма в сельском хозяйстве. Это — одна линия в поэме Твардовского. Другая линия (почему-то о ней редко говорят) — это показ таких героев, которые открыто, безоговорочно посвящают свою жизнь борьбе за утверждение колхозного строя. К ним в первую очередь относится коммунист Фролов. В поэме он показан не как одиночка, за его спиной множество единомышленников, хотя если в романе М. Шолохова названы единомышленники руководителя колхозного движения коммуниста Семена Давыдова, то в поэме А. Твардовского этого нет. Фролов сам — участник Октябрьской революции, выходец из крестьянской династии Фроловых, олицетворяющих богатырскую мощь самого народа. Создав колхоз и изменив жизнь крестьян, он убеждает живым делом таких колеблющихся, как Моргунок. Недаром же говорит Фролов:

И шел бы я, и делал я
Великие дела.
И эта проповедь моя
Людей бы в бой вела.

Фролов как комунист бесконечно предан Советской власти, делу коммунизма. Он является типичным представителем миллионных масс крестьян, участвовавших в совершении Октябрьской революции. Теперь он уже сам руководит одним из звеньев второго этапа завоевания революции — коллективизации сельского хозяйства. Как и Семен Давыдов, Фролов готов отдать жизнь для защиты завоеваний Октября:

А если б было суждено
На баррикадах пасть,
В какой земле — мне все равно,
За нашу б только власть[6]).

Это один из постоянных мотивов лирики поэта. Так, в одном из лирических стихотворений 1936 года мы читаем:

Под кустиком первым, под камнем
Копайте, друзья, мне могилу.
Где лягу, там будет легка мне
Земля моей Родины милой[7]).

Но когда грянула война, он писал:

Я долю свою по-солдатски приемлю,
Ведь если бы смерть выбирать нам, друзья,
То лучше, чем смерть за родимую землю,
И выбрать нельзя.

Во всем этом наблюдается органическая слиянность гуманизма и патриотизма в реализме Твардовского конца 30-х годов. Любовь к людям, умение проникнуть в духовный мир человека — вот что определяет подлинное лицо реализма поэта. Фролов Твардовского сочетает в себе черты не только деятельной, активной натуры, но и духовно богатого, одержимого человека. Что касается Моргунка, то ему предъявляется особый счет: он не враг Советской власти, а колеблющийся элемент. Его обуревает сомнение: что же с собой несет колхоз? Но жизнь рассеивает его сомнение. Значит, он мыслит и не слепо отдается судьбе. И таких, как Моргунок, по всей нашей необъятной стране были тысячи. Значение этих образов и всей поэмы Твардовского заключается в том, что поэт показал историческую правоту эпохи коллективизации, выведшей мил-

[6]) А. Твардовский. Стихи из записной книжки. «Молодая гвардия», 1961, стр. 19.
[7]) Там же, стр. 44.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

лионы крестьян, подобных деду Даниле и Матрене, на широкую дорогу социалистического строительства.

Побеждающий социалистический уклад жизни в деревне воспет поэтом в цикле «Сельская хроника» (1937—1941). В центре этого цикла обыкновенные, «земные» люди труда, как печник, плотник, телятница, льнотрепальщица, кузнец и т. п.. Все они видят свое счастье в новой колхозной жизни, для них уже нет вопроса — куда идти? Они знают, что к старому нет возврата и делают свое скромное дело. «В неприметных на первый взгляд явлениях Твардовский сумел показать, — пишет П. Выходцев, — глубокие внутренние сдвиги в сознании тружеников, в их быту, в трудовых, семейных и чисто личных отношениях, передать пафос коренной переделки всей жизни»[8]). Именно героизация будничного, повседневного в жизни трудового люда характеризует реалистический стиль Твардовского 30-х годов, тогда как для таких поэтов, как Н. Тихонов, А. Сурков, А. Светлов и других, характерна была героизация романтического начала.

Сороковые годы были временем испытания реализма Твардовского. Война и послевоенные проблемы были в центре внимания поэта. «Задача поэта, — пишет Евгений Винокуров, — как стрелка компаса, как бы ни менялся маршрут,— всегда показывать в сторону, где «правда»[9]). Изменился поэтический маршрут Твардовского, но компас писателя, каковым является его принцип реализма, исправен. Стрелка компаса указывала поэту верное направление — в «тяжкий час земли родной», в «годину бед и гроз», то есть в годы войны, он продолжает воспевать народ в новых условиях, в условиях суровой войны. Живя в гуще солдат, в непосредственной боевой обстановке изучая натуру солдата как человека, Твардовский убеждается, что солдатская масса армии — не какая-то особая, кастовая группа людей, а те же трудовые советские граждане, переодетые в солдатские шинели, сменившие орудие мирного труда на оружие для поражения врага. Вот эти-то люди были воплощены поэтом в обобщенный, типический образ Василия Теркина. Из сотен тысяч советских людей Твардовский «отвлек» « наиболее характерные классовые черты, привычки, вкусы, жесты, верования, ход речи и т. д. и объединил их в одном»[10]) Василии Теркине.

По Максиму Горькому, тип — это обобщение «повторных явлений действительности»», «вытяжка из ряда однородных фактов» (в данном случае характеров.— *А. А.*) «это творог, выжатый из молока, это нечто сквашенное, нечто сжатое».[11]) Именно таков Василий Теркин Твардовского, который, между прочим, заявляет:

Грянул год, пришел черед,
Нынче мы в ответе
За Россию, за народ
И за все на свете.
От Ивана до Фомы,
Мертвые ль, живые,
Все мы вместе — это мы,
Тот народ. Россия.

В этом заявлении — вся суть Теркина. Он частица народа — оплота государства, его мощи.

---

[8]) П. Выходцев. Александр Твардовский. «Сов. писатель», М., 1958, стр. 134.
[9]) Евгений Винокуров. Поэзии и мысль. «Советская Россия», М., 1966, стр. 28.
[10]) М. Горький. Собрание соч. в 30 томах, т. 24, стр. 468.
[11]) М. Горький, т. 25, стр. 132—133; т. 26, стр. 64.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Под стать Теркину образ женщины-колхозницы, спасшей и сохранившей знамя полка и за это награжденной орденом «Красного Знамени», которая даже не подозревала, что этим своим поступком она защищает Советскую власть![12]). Или образ безымянного солдата из стихотворения «Я убит подо Ржевом». Можно к этим образам присоединить Андрея и Анну Сивцовых из поэмы «Дом у дороги». Или образ советской женщины-матери, потерявшей своих сыновей на этой жестокой войне [13]). Все они как бы дополняют друг друга и составляют цельное представление обо всем народе в годы и после войны. Через них крупными мазками поэт создает портрет поколения исторической эпохи войны. И шофер Володя Артюх, и сержант Мысенков делают то же дело, как все представители поколения эпохи войны. Таким образом, в годы военные и послевоенные реализм Твардовского завоевывает еще более прочные позиции, ибо он запечатлевает в своем творчестве, включая и очерки этих лет, огромную массу действующих лиц, всю титаническую работу народа во имя победы над фашизмом. Во всем творчестве писателя этого времени отображен исторический оптимизм народа, видна сила и непобедимость его власти. Причем характерным признаком реализма Твардовского является всестороннее, объективно верное воссоздание жизни и борьбы народа этого времени. Всей сутью своей поэзии писатель показывает не ура — победу над фашизмом; а огромные утраты, потери моральных, материальных, в том числе и людских, сил и ресурсов. Именно так и подходили в разрешении этого вопроса лучшие советские поэты («Сын» П. Антокольского, «Зоя» М. Алигер, «Знамя бригады» А. Кулешова). Очищение от фашистской чумы совершено через посредство огромных жертв. Это была настоящая трагедия человечества. Вот отсюда и у Твардовского особые раздумья о горестных утратах человечества на войне. Трезвая оценка явлений действительности проявилась в этих раздумьях поэта. Всей сутью своего реалистического искусства он напоминает человечеству не забывать об этих уроках истории.

«Поэзия вся — езда в незнаемое», — говорил В. Маяковский. Жизнь без остановки движется вперед, залечиваются старые раны, хотя в непогоду напоминают они о себе. Поэты избирают новые маршруты...

Перед мысленным взором Твардовского — новый этап исторического развития Родины, начавшийся уже после XX съезда. Партия смело критикует догматизм и бюрократизм в теории и практике коммунистического строительства. А страна все двигалась вперед по пути, указанному Лениным. Исследовав этот этап жизни народа и проникнувшись духом времени, Твардовский по-новому размышляет «о времени и о себе». Так именно поступает он в поэме «За далью даль». Главным принципом реализма поэта становится осмысление факта личной жизни как факта социального. Этот принцип реализма писателя, вызревший в период написания поэмы «За далью даль», намечался еще раньше, когда он писал цикл очерков «Родина и чужбина», в одном из которых мы читаем: «Говоря как будто про себя, говорить очень не «про себя», а про самое главное. Худо, когда наоборот» [14]). Руководствуясь этим принципом, поэт создает образ движущегося времени, отражает «три тыщи дней» — эпоху в целое десятилетие:

---

[12]) См. стихотворение «Два года покоя не зная» (1943). Стихи из записной книжки., стр. 54.

[13]) См. стихотворение «Перед войной, как будто в знак беды...», там же, стр. 74

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Со всем ее живым и сущим,
Отрадным светом и теплом,
С ее прошедшим и грядущим,
Добром и горьким недобром.

«От писателя надо требовать, — говорил А. Серафимович, — чтобы он прежде всего был правдив, чтобы он не боялся жизни, а брал все, что в ней есть, но брал это не для того, чтобы пощекотать нервы или доставить нам минутное удовольствие, а для того, чтобы читатель самую жизнь прощупал, все ее язвы и гнойники»[15]). Все, что говорит Твардовский об успехах советской науки и техники, о мощи индустриально-колхозной державы от ее западной границы до восточной границы, о новом и старом поколении советских людей, одержимых единой страстью к созиданию, о «язвах и гнойниках» в нашей жизни — о культе личности, о догматизме и бюрократизме, о недостатках литературного развития, — все это свидетельствует о воинствующей трезвости реалистического видения мира художника, о смелости решения жизненных коллизий посредством искусства слова, о подлинной партийности позиции писателя. В этом смысле его реализм отличается вездесущностью, широкозахватностью, гуманистичностью. Гуманистический пафос всей поэмы — отличительное качество реализма поэта:

Я правду всю насчет людей
С тобой затем делю,
Что я до боли их, чертей,
Какие есть, люблю.

Лирический герой поэмы, от имени которого ведется размышление об историческом пути народа за полувековое развитие, выражает чаяния всех поколений советских людей. Это особо подчеркнуто «симфоничностью» (Е. Любарева) стиля поэмы и главное тем, что в этом размышлении заложены «дела», «события», «судьбы», «печали», «победы» миллионов советских людей. Размышление это делается не ради того, чтобы «пощекотать нервы» «или тешиться» минутным удовольствием», а для того, чтобы положительные и отрицательные уроки истории были бы взяты на вооружение для борьбы за грядущее счастье не только советского народа, но и всего человечества.

Все это говорит о том, что реалистический принцип Твардовского основывается на глубоком знании жизни народа, его души. Эти жизненные факты и явления не были бы явлениями искусства, если б не прошли они через «лед и пламень» таланта поэта. Не зря было заявлено поэтом во всеуслышание:

О том, что знаю лучше всех на свете,
Сказать хочу. И так, как я хочу.

Важно отметить здесь, что с годами реализм Твардовского переходит в пору строгой мудрости, а не забвения. И это еще раз доказывает справедливость его слов: «В самой природе искусства ничем не заменима правдивость его свидетельства о жизни, выраженная любым избранным художником способом»[22]). Правда, как ядро реалистического метода в искусстве социалистического реализма, является основной метой художника, показателем высоты его точки зрения, глубины и всесторонности исследования им жизни и всей действительности. Пример реалистического искусства Твардовского говорит о неисчерпаемых возможностях социалистического реализма, способного проникнуть

[14]) А. Твардовский. Собр. соч. ГИХЛ, М., 1960, т. IV, стр. 104.
[15]) А. С. Серафимович. Собр. соч. в 8 томах, т. 7, стр. 329.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

в различные глубинные пласты жизни, свидетельствует о том, что реализм художника предугадывает и отражает изменения, которые свершаются в жизни народа, эпохи, человечества. С изменением явлений жизни реализм художника, как мы наблюдаем это на примере творчества Твардовского, переходит из одного качественного состояния в другое, обогащая наше общее представление о правде борьбы, преобразований в жизни народа по пути к коммунизму.

История человечества находится в пору своего юношества. Человечество и его история постоянно самообновляются, формы его бытия изменяются. Реализм чутко улавливает эти проявления жизни, только этот метод способен запечатлевать их, тем самым способствуя приближению и утверждению грядущего счастья человечества. Раз так, то немыслим и бесплоден любой разговор о «конце» реализма, стремление «механически» модифицировать его.

---

[16]) А. Твардовский. Речь на заседании Европейского сообщества писателей «Иностранная литература», М., 1966, № 1, стр. 246.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

Э. В. БУРМАКИН

К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ОЧЕРКОВОГО ЖАНРА

В марте 1966 года, в преддверии XXIII съезда КПСС, правление Союза писателей РСФСР провело в г. Челябинске выездное заседание секретариата, посвященное проблемам современного очерка. На это заседание приехали писатели-очеркисты со всех концов России. Сам по себе этот факт очень знаменателен. Вот что сказал, открывая заседание, секретарь правления Союза писателей РСФСР Михаил Алексеев: «Мы собрались здесь всего за две недели до XXIII съезда партии. Этим определяется значение и высокая мера ответственности работы, которую мы с вами намерены провести. Думаю, что едва ли стоит объяснять, почему именно проблемам очерка мы посвящаем наш разговор перед съездом партии.

Решениями съезда будут указаны рубежи, которых надобно достичь в ближайшие годы на пути строительства коммунизма. Предстоит нелегкая, но воодушевляющая работа. В центре ее, как всегда, будет человек, которому по-прежнему будет крайне необходимо наше слово — горячее, страстное, зовущее и вдохновляющее. Первыми скажут это слово очеркисты, представляющие самый оперативный и самый мобильный жанр советской литературы, составляющий ее золотой фонд. Хочется, чтобы все мы почувствовали себя в состоянии мобилизационной готовности: много забот ляжет на плечи очеркистов»[1]).

Сегодня, когда советский народ вдохновенно трудится над выполнением задач коммунистического строительства, определенных XXIII съездом КПСС, над выполнением заданий нового пятилетнего плана, стало особенно ясно видно, как верны были эти мысли, высказанные накануне съезда.

В самом деле, в резолюции XXIII съезда Коммунистической партии Советского Союза по отчетному докладу Центрального Комитета КПСС записано: «КПСС исходит из того, что дальнейшие успехи коммунистического строительства во многом зависят от размаха и уровня идейно-политической работы партии среди трудящихся. Действенность идейного влияния партии находится в неразрывной связи со всей ее деятельностью как руководящей силы советского общества. В центре идеологической работы должно стоять воспитание трудящихся в духе

[1]) Автор настоящей статьи был участником этого совещания, а поэтому частично будет приводить некоторые высказывания выступавших на основании записей, сделанных во время работы выездного заседания секретариата правления Союза писателей РСФСР, не оговаривая их в сносках.

Слова из выступления М. Алексеева цитируются по публикации в газете «Челябинский рабочий», № 63, 17 марта 1966 г.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

высокой политической сознательности и коммунистического отношения к труду. Первостепенной задачей идеологической работы является мобилизация усилий рабочего класса, крестьянства, интеллигенции на активную борьбу за выполнение пятилетнего плана развития народного хозяйства, за построение коммунистического общества в нашей стране»[2]).

Нужно ли доказывать, как велико значение литературы, всех ее жанров, в идеологической работе партии. «Съезд придает большое значение развитию литературы и искусства социалистического реализма. Партия ожидает от творческих работников новых значительных произведений, которые покоряли бы глубиной и правдивостью отображения жизни, силой идейного пафоса, высоким художественным мастерством, активно помогали бы формированию духовного облика строителя коммунизма, воспитывали в советских людях высокие моральные качества, преданность коммунистическим идеалам, чувство гражданственности, советского патриотизма и социалистического интернационализма»[3]).

Все это позволяет сделать выводы об особом значении очерка, об особой ответственности писателей-очеркистов. Ведь, очерк сегодня буквально ежедневно идет к миллионным массам читателей газет и журналов, к радиослушателям и телезрителям, ко всем трудящимся нашей страны, занятым созидательным трудом по строительству коммунизма. Очерк активно вторгается в жизнь, в ее проблемы, активно борется за все лучшее в нашей жизни, за воспитание коммунистических черт в современнике, очерк — непримиримый борец с недостатками, со всем, что мешает нашему движению, нашей работе. Вот почему совсем небезразлично, какие очерки читают и слушают те, кто претворяет в жизнь планы XXIII съезда КПСС, что отражает очерк и как он это делает.

Этим, прежде всего, и объясняется тот особый интерес к проблемам очеркового жанра, который можно наблюдать сегодня.

Правда, необходимо сказать, что вообще очерк не обижен вниманием. Пожалуй, ни об одном жанре литературы не написано столь большое количество статей, исследований, противоречащих одно другому и спорящих друг с другом. Само по себе внимание к жанровым особенностям очерка вполне оправдано. Ведь бурное развитие очерковой литературы — это одна из замечательных и характерных особенностей, советской литературы в целом. И, кроме того, можно утверждать, что в очерке с особой силой проявилось новаторство советской литературы.

Наконец, как правильно отмечалось на выездном заседании секретариата правления Союза писателей РСФСР в марте 1966 г., в нашей сегодняшней советской литературе наблюдается тенденция расширения значения и влияния очеркового жанра. Действительно, очеркизм стал проникать во многие жанры литературы: и в роман, и в повесть, и даже в стихи. Достаточно сослаться на «Сибирские повести» В. Чивилихина, «Липяги» С. Крутилина, «Горькие травы» П. Проскурина, чтобы доказать, что в этих произведениях мы без труда можем уловить особенности именно очеркового исследования действительности, когда писатель выступает и как романист, и как очеркист.

Не случайно и на совещании в г. Челябинске было высказано немало мыслей о специфике очеркового жанра. И здесь не обошлось без споров, без противоречий.

Некоторые выступающие вообще считали проблему специфики очеркового жанра надуманной, попытку определить границы очерка

---

[2]) «Правда», № 99, 9 апреля 1966 г., стр. 4.
[3]) Там же.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ненужной, схоластической, безнадежным делом. (В. Канторович, В. Чивилихин, Е. Лучинецкий, Л. Иванов).

Но даже в выступлениях этих товарищей, а многие из них являются очень известными, плодотворно работающими в очерковом жанре, писателями, все-таки немало говорилось о теории очерка и даже предлагались некоторые определения очерка. Эти определения тоже отличаются большим разнообразием: очерк — это художественный жанр, основанный на диалектическом познании жизни художественно-публицистическими средствами (В. Чивилихин), очерк — это лирика прозы (М. Златогоров), поэтическая лирика в политической прозе — это и есть очерк (Е. Лучинецкий). Известный советский писатель-очеркист, в свое время немало сделавший и в теории очерка, В. Канторович, считая, что дать определение очерка по формуле невозможно, что это уводит в дебри схоластики, высказал весьма ценное замечание по поводу имеющихся в нашем литературоведении попыток определить особенности очерка. В частности, В. Канторович считает, что публицистичность, которую пытаются объявить главным в специфике очерка, на самом деле таковой не является, так как она свойственна всей литературе вообще. В. Канторович возражал так же против определения очерка, как разведчика, орудия ближнего боя и т. п. Как известно, разведчик только разведывает обстановку, а потом сюда, на эту территорию, приходят главные силы. Но это, по мысли В. Канторовича, принижает значение очерка, на самом деле настоящий, полноценный очерк всегда выполняет самостоятельное, свое задание, дело, а не просто подготавливает разведывательные данные для более основательных жанров литературы.

Нужно сказать, что это замечание В. Канторовича вызвало возражение у некоторых участников совещания, а поэтому его следует пояснить. В. Канторович прав, когда определение очерка, как разведчика, используется для того, чтобы определить его место в ряду других жанров литературы, оно, действительно, низводит значение очерка до выполнения лишь некоторых служебных, подготовительных функций, а главные задачи выполняют другие жанры.

Но определение очерка, как разведки, разведки боем (по терминологии В. Ставского) ни в коей мере не принижает значение и место этого жанра, наоборот, говорит о его особенном положении, когда это определение связывается с местом, ролью очерка в жизни, в практике социального исследования, в идеологической работе и борьбе Коммунистической партии.

Очерк, действительно, как разведка боем, врывается в действительность, первым из жанров искусства исследует ее, ведет бой, доставляет важнейшие сведения для практической деятельности партии и народа.

Да и сам В. Канторович уже после совещания в г. Челябинске в статье «Родственная нам наука»[4]), приводя высказывание А. Луначарского, выражает свое полное с ним согласие. Поскольку это имеет непосредственное отношение к теме настоящей статьи, есть смысл привести здесь это место из статьи В. Канторовича: «Когда-то Луначарский назвал писателя пионером-экспериментатором, который «должен идти впереди нашей армии, углубляться во все стороны пролетарской жизни и опыта, суммировать их своим особым методом образного мышления, доставлять нам полнокровные, яркие обобщения относительно того, какие сейчас процессы совершаются вокруг нас, какая диалектическая борьба кипит в окружающей нас жизни, что побеждает, куда она имеет тенденцию развиваться. «Не иллюстратором готовых

[4]) «Литературная газета», № 53, 5 мая 1966 г., стр. 1.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

лозунгов должен быть писатель, а разведчиком,— справедливо говорил первый нарком просвещения Советской республики,— тогда он будет доставлять великолепные материалы для общественного мнения, способствовать тому, чтобы вырабатываемые решения были правильней, глубже, точнее...».

Если учесть, что «родственной нам наукой» В. Канторович, писатель-очеркист, считает социологию, то его позиция становится совершенно ясной и с ней нельзя не согласиться.

Важным представляется и замечание В. Канторовича о том, что публицистичность не является главным, решающим и чуть ли не единственным признаком специфики очерка, а также его утверждение, что очерк имеет свою территорию, свое дело, свое особое задание, отличное от заданий других жанров. Согласившись здесь с В. Канторовичем, мы получаем весьма ценные мысли о специфике очеркового жанра.

Таким образом, секретариат, проведенный в Челябинске, несмотря на противоречивые высказывания по теории очерка, лишний раз показал, как важно иметь такую, достаточно разработанную теорию, как нужна она все развивающемуся боевому жанру советской литературы. На секретариате были высказаны очень ценные замечания, которые необходимо учитывать при решении вопроса о специфике жанра.

Разве можно пренебречь, в частности, хотя бы тем обстоятельством, что к очерку обращаются не только опытные писатели, создающие наряду с отдельными очерками целые очерковые книги, но и сотни журналистов, в том числе и начинающие, общим явлением для многих и многих писателей стало то обстоятельство, что свой творческий путь они начинают именно с очерка.

Между тем та противоречивость суждений о специфике жанра, которая наблюдается в нашем литературоведении, способна лишь внести и действительно вносит путаницу в представления о законах жанра.

Не случайно в своем выступлении на совещании в Челябинске очеркист Геннадий Падерин полушутя заметил, что он всегда считал, будто знает, что такое очерк, но за эти дни, наслушавшись противоположных высказываний, пришел к выводу, что теперь он не понимает, что такое очерк.

Все исследователи очерка, все писатели-очеркисты давно доказали, что очерк — полноценный жанр художественной литературы. Между тем многие рассуждения о специфике очерка объективно приводят к выводу, что очерк — это не вполне художественный жанр, но и не публицистика, а так нечто среднее, попросту говоря, ни то, ни се.

В 1965 году в г. Ленинграде вышел «Справочник журналиста» (авторы Н. Богданов и Б. Вяземский), где следующим образом определяются особенности очерка: «По своим особенностям он близок к малым формам художественной литературы — рассказу или народной повести, но отличается от них тем, что конкретен, построен на фактическом материале, а не на вымысле. Очерк обычно содержит элементы публицистики. Очеркист дает оценку событиям и фактам, исследует вопрос в нужном ему плане.

Очерк призван дать образное представление о людях, показать их в действии, раскрыть существо явления. Его герои — живые люди, события в нем воспроизводятся документально. Очеркист ведет повествование без приукрашивания фактов и событий, ему противопоказана выдумка, домысливание. Читатель не прощает очеркисту любой домысел, не отвечающий реальной действительности»[5]).

---

[5]) Н. Богданов. Б. Вяземский. Справочник журналиста, Лениздат, 1965, стр. 338.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Трудно придумать рассуждение более противоречивое, более ложное, искажающее даже уже установившиеся, доказанные положения теории очерка.

Казалось, что уже давно доказано — вымысел и домысел как элементы творческого, художественного воображения совершенно необходимы в очерке, как и в любом другом жанре и виде искусства. Бесспорной считалась мысль М. Горького о том, что художественность без вымысла невозможна. И вот вновь очерку отказано в этом праве.

Видимо, нет необходимости сколько-нибудь подробно объяснять, что вымысел и домысел в процессе художественного познания действительности не имеет ничего общего с вымыслом и домыслом в юридическом их понимании. Но поскольку и сегодня приходится встречаться с подобными представлениями об очерке, нужно еще раз повторить, что вымысел и домысел в применении к художественному произведению присутствуют в отборе фактов действительности, их осмыслении, построении композиции, в выяснении идеи, во всем, над чем работает творческая фантазия автора. Такой вымысел налицо во всех видах очерка, в том числе и в точно адресованном (в этом виде очерка он и проявляется при отборе фактов, их оценке, истолковании, в композиции). Нетрудно понять, что если согласиться с авторами «Справочника журналиста», то очерку следует отказать и в праве на создание типических образов, и в праве иметь сюжет. И как бы ни призывали авторы «раскрыть существо явления», такой очерк этого сделать не сможет, потому что он «построен на фактическом материале, а не на вымысле», что «события в нем воспроизводятся документально», потому что нельзя познать сущность, оставаясь лишь на поверхности, в сфере явления.

Можно лишь присоединиться к В. Шепелеву, который в статье «Крушение штампа», говоря о современном путевом очерке, высказал очень верные мысли: «...в критических наших высказываниях все еще бытует упрощенное суждение о характере очеркового жанра как искусстве фактографичности, прямого выражения авторского восприятия действительности». «Многочисленные очерковые жанры, эти разведчики литературы, — читаем мы в статье Ивана Кузьмичева «Судьба современных жанров» («Октябрь», 1965, № 7),— по преимуществу фактографичны, они описывают конкретную действительность». Вот это «по преимуществу фактографичны», умаление и прибеднение жанра и подбивает на обмельченное изображение увиденного, на выхватывание разрозненных фактов, обрывочных наблюдений.

Очерку же, в том числе путевому, отнюдь не противопоказаны обобщение и высокая художественность, напротив, они крайне ему необходимы»[6]).

Все это лишний раз показывает необходимость теоретической ясности в определении жанровых особенностей очерка.

Между тем до сего времени у нас имеются, пожалуй, только две монографические работы, ставившие целью на большом материале очерковой литературы проследить более полно основные закономерности жанра. Это — «Советский послевоенный очерк» В. Рослякова. издания 1956 года и книга «Искусство очерка» Е. Журбиной, выпущенная в 1957 году.

Однако если учесть, что очерк исторически развивающийся и изменяющийся жанр, то станет ясной обнаруживающаяся сегодня неполнота этих исследований, которые, естественно, не могли предугадать многие из проявившихся позже тенденций современного очерка

---

[6]) «Литературная Россия», № 47, 19 ноября 1965 г.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Кроме того, многие положения этих работ справедливо вызвали и вызывают возражения у критиков и писателей-очеркистов.

Знаменательно названа статья В. Богданова — «Теория в долгу» (о жанровой специфике очерка). В этом отношении автор, безусловно, прав. Однако сам он, наряду со многими интересными и верными наблюдениями, делает выводы, с которыми вряд ли можно согласиться. В самом деле, вот как, например, определяет очерк В. Богданов. «Очерк представляется нам как эпический, по преимуществу прозаический, описательный жанр, в котором интерес автора к состоянию той или иной социальной среды, того или иного социально-исторического характера находит выражение в форме художественного описания наиболее типичных представителей среды, характера. Свою социальную характерность эти представители могут проявлять и в их действиях, ограниченных обстоятельствами одной сцены, одной картины, одного эпизода. В пределах же отдельного очерка эти сцены и эпизоды «сцепляются» в композиционное целое внешним образом, за счет авторского вмешательства или рассказчика; иначе говоря, либо авторской мыслью, содержащей обобщающие оценки и характеристики изображаемого, либо особым композиционным героем, с перемещением которого в пространстве и времени может возникать определенный ход событий и даже сюжет»[7]).

Нельзя не заметить, что здесь имеются верные наблюдения. Для нас особенно важным представляется замеченный В. Богдановым присутствующий в очерке интерес «к состоянию той или иной социальной среды, того или иного социально-исторического характера». Однако в целом такое определение жанровой специфики очерка явно не учитывает действительные возможности очерка, сознательно ограничивает их. Не случайно В. Богданов вынужден признать, что такое его понимание специфики очерка заставляет вывести за пределы этого жанра «Районные будни» В. Овечкина. Но это уже откровенный произвол и насилие над жанром, которое не может быть оправдано никакой и самой совершенной формулой.

Со времени выхода книг В. Рослякова и Е. Журбиной прочно установилась традиция искать жанровую специфику очерка в своеобразии очерковой формы, в приемах типизации, построения, композиции, сюжета.

Спору нет, очерковая форма, действительно, обладает целым рядом особенностей, служащих отличительными признаками этого жанра. Но правомерно ли только в наборе чисто формальных признаков видеть специфику жанра очерка и, кстати заметить, не только очерка, но и всех других жанров и видов искусства. Можно ли предать забвению ленинское положение о том, что всякая форма содержательна, а всякое содержание оформлено.

И вот здесь-то возникает необходимость разобраться в некоторых теоретических положениях методологии исследований специфики жанра.

Сегодня многие философы, эстетики, литературоведы активно обсуждают вопрос о взаимодействии науки и искусства, об особенностях взаимосвязи этих двух форм общественного сознания в условиях современности, когда в сфере общественного сознания все яснее обнаруживается синтетическая тенденция, когда сознание современного человека становится все более научным.

Не углубляясь в существо этой проблемы и возникающих на ее почве споров и разногласий, укажем только на тот факт, что решение

[7]) «Вопросы литературы», 1964, № 12, стр. 66—67.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

этой проблемы имеет непосредственное отношение к решению вопроса о специфике жанра очерка, дает в руки исследователя верный методологический ключ.

Как убедительно доказывают многие советские исследователи, наука и искусство, выполняя функции познания объективной действительности, отличаются друг от друга не только формой отражения, но и структурой предмета отражения. Имея один и тот же объект отражения — объективный мир, действительность, наука и искусство берут в нем свой предмет для изучения, познания и отражения.

И далее, подобно тому, как специальные науки отличаются друг от друга в зависимости от того, какую форму движения материи они изучают (т. е. отличаются опять-таки по структуре своего предмета отражения), так и различные виды и жанры искусства разнятся прежде всего структурой своего предмета исследования.

В противном случае, если бы разные виды и жанры искусства не отличались бы друг от друга по предмету отражения и их различие сводилось бы только к формальным признакам, то можно предположить, что человечество уже давно выработало бы наиболее удобную форму искусства, которая с наивозможной полнотой выполняла бы главные функции искусства, то ради и во имя чего оно было создано человеком и сохранено наряду с другими формами общественного сознания.

Этого не случалось и, надо думать, не случится, несмотря на наличие в современном искусстве синтетической тенденции — проникновения и взаимообогащения жанров и видов, несмотря на бурное развитие таких специфически синтетических видов искусства, как кино и телевидение.

И если мы признаем наличие прогресса в области искусства, то должны признать, что существующая сегодня дифференциация жанров и видов искусства соответствует потребностям прогрессивного развития человечества, потребностям все более глубокого познания человеком мира и самого себя.

Рождение, становление и развитие новых жанров и видов искусства и объясняется тем, что в процессе освоения человеком объективного мира включались все новые стороны и процессы, которые и требовали соответствующих новых форм и методов их отражения, познания, освоения.

Вот почему ни один из жанров современной литературы не обнаруживает признаков увядания и умирания, как бы этого не хотели, к примеру, сторонники теории «кризиса романа». Все жанры необходимы, другое дело, что они не являются раз и навсегда застывшими, данными формами. Они изменяются, но изменяются в связи с происходящими изменениями в структуре своего предмета отражения.

Если бы позволяли рамки настоящей статьи, то в этом не трудно было бы убедиться, сравнив, скажем, крестьянские очерки Глеба Успенского с современными очерками наших «деревенщиков».

Итак, исходным положением должен стать тот факт, что очерк отличается от всех других жанров литературы прежде всего предметом своего исследования.

Нужно заметить, что к этой же мысли пришел еще в 1958 году Б. Удодов, который в статье «Проблемы теории очерка» писал: «Жанровая специфика очерка обусловлена прежде всего спецификой его главного предмета исследования и познания, отличающего его от всех других беллетристических жанров»[8]).

[8]) «Подъем», 1958, № 3, стр. 149.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Странно, что эта мысль не была замечена, ее забыли. Правда, Б. Удодов, как будет показано ниже, не совсем верно понимает структуру предмета очеркового исследования.

Здесь есть смысл привести и свидетельство такого выдающегося советского очеркиста, каким является В. Овечкин.

В статье «Колхозная жизнь» и «литература» он писал о том, как взволновало его то, о чем рассказал ему однажды писатель В. Закруткин. Речь шла о бесхозяйственном отношении к рыбным запасам Азовского моря. В. Овечкин советовал ему немедленно написать по этому поводу очерк или хотя бы статью, но В. Закруткин не последовал этому совету. В. Овечкин пишет: «А вот написал Закруткин роман об этом — не так уж страшно получилось. Следишь больше за развитием отношений Василия Зубова с Груней, нежели за убылью рыбы в Азовском море. Словно автор сам не поверил, что народнохозяйственный вопрос тоже способен вызвать большой интерес у читателя»[9]).

Следовательно, «народнохозяйственный вопрос», который мог прозвучать в очерке, стать специальным предметом исследования, в другом жанре (в романе) оказался растворенным в другом предмете, более соответствующим именно романическому жанру. Значит, не все явления действительности свободно и естественно ложатся в рамки того или иного жанра, значит, у каждого жанра есть своя территория, свое дело, свой предмет исследования.

Что следует объявить главным предметом исследования в жанре очерка? Вот что по этому поводу пишет уже цитировавшийся здесь Б. Удодов: «Если главным предметом познания в рассказе, романе является конкретный человеческий характер, его развитие и судьба, протекающие в окружении различных дел и жизненных обстоятельств, то главным предметом познания в очерке является конкретное человеческое дело (факт, событие, проблема), его развитие и судьба, протекающие в окружении различных характеров и жизненных обстоятельств»[10]).

Конечно, «конкретное человеческое дело» является весьма важным элементом структуры очеркового предмета познания, но не единственным. Кроме того, отказывать очерку в праве исследовать человеческий характер — это тоже значит недооценивать его возможности и сужать поле его деятельности. Такое определение главного предмета познания в очерке заставит вывести за рамки жанра, скажем, такой портретный очерк, который как раз главной целью имеет исследование того или иного человеческого характера; а также многие очерки М. Пришвина, где главным предметом исследования не является «конкретное человеческое дело (факт, событие, проблема)».

Сознавая всю ответственность попытки дать более или менее полное определение предмета очеркового исследования, автор настоящей статьи не берется утверждать, что его определение является самым полным и окончательным. Нет. В этой статье указывается лишь на некоторые важнейшие элементы, составляющие структуру этого предмета. Учитывая сказанное выше, нужно указать на то обстоятельство, что очерк, как и любой другой жанр литературы, не обходится без человеческого характера (в отдельных случаях это характер, образ самого очеркиста). Но этот характер исследуется, рассматривается только через призму конкретно-исторических, социальных условий с главной мыслью — определить его социальную ценность, значимость, выяснить

---

[9]) «Новый мир», 1955, № 12, стр. 136.
[10]) «Подъем», 1958, № 3, стр. 149.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

его место в социальной действительности и определить роль в ее формировании.

И если для всех других жанров «саморазвивающийся» человеческий характер по преимуществу и остается главным предметом исследования, то для очерка более характерно исследование взаимодействия уже сформировавшегося характера с социальными условиями жизни. Это, конечно, не значит, что характер в очерке всегда статичен. Нет. Но и в том случае, когда очеркист рисует развивающийся характер, он прежде всего показывает преимущественно те черты характера, которые формируются под влиянием изменяющейся социальной действительности. Это оказывается достаточным, чтобы очерковое исследование состоялось. В то время как в других жанрах хотя и могут присутствовать эти элементы, но они не являются главными и, как правило, только ими не ограничиваются.

Таким образом, взаимодействие характера и социальной действительности в очерке может выступать в различных своих положениях. Этим объясняется подвижность главных элементов структуры очеркового предмета.

Конкретный анализ современного советского очерка позволяет выделить главные положения этого решающего для предмета очеркового исследования взаимодействия характера и социальной действительности.

Мы можем говорить о следующих положениях элементов структуры очеркового предмета:

1) конкретный характер в его отношении к конкретному состоянию социальных условий;

2) конкретный характер в его отношении к изменяющимся социальным условиям;

3) изменяющийся характер в его взаимодействии с конкретным состоянием социальных условий;

4) характер, изменяющийся под влиянием взаимодействия с изменяющимися социальными условиями;

И, наконец, 5) социальные условия (в конкретном состоянии или изменении), рождающие или уже породившие проблемы, важные или просто интересные, имеющие или познавательное или воспитательное (в том числе эстетическое) значение для человека.

Могут ли встретиться подобные положения в других жанрах, в особенности в романе и в повести? Безусловно могут. Но само по себе это обстоятельство не делает их общими для всех жанров, они в любом случае сохраняют свою «очерковую специфичность». И не вернее ли говорить тогда, что в этом проявляется та «вездесущность» очерка, его проникновение в другие жанры, которая с особенной силой проявляется сегодня. Да и сегодня ли только? Справедливо отмечал в свое время элементы очерка в романах Бальзака В. Шкловский[11]).

К сожалению, рамки настоящей статьи не позволяют подтвердить эти сугубо теоретические выводы примером конкретного анализа современных очерков. Следует лишь сказать, что эти теоретические положения как раз и выведены в результате конкретного анализа современных очерков (преимущественно посвященных проблемам современной колхозной деревни).

Было бы грубой ошибкой вопрос о специфике очеркового жанра ограничить выяснением специфики предмета очеркового исследования. Карл Маркс писал, что «если мы оставим даже в стороне все объектив-

[11]) В. Шкловский. Об очерке и романе, «Литературный критик», 1935, № 8,

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ное, а именно, то обстоятельство, что один и тот же предмет различно преломляется в различных индивидах и превращает свои различные стороны в столько же различных духовных характеров, то разве характер самого предмета не должен оказывать никакого, даже самого ничтожного влияния на исследование?»[12]).

Более того, К. Маркс говорил, что способ исследования, для того чтобы быть истинным, «должен зависеть от предмета, изменяться вместе с предметом».

Это марксово положение имеет огромное методологическое значение. Оно требует рассматривать, как предмет очеркового исследования влияет на способ исследования, как этот способ изменяется вместе с предметом, короче говоря, видеть специфику очеркового жанра в единстве предмета отражения и соответствующей этому предмету формы отражения.

Какой же формы, какого способа исследования требует специфический предмет познания в очерке? И здесь опять-таки может серьезно помочь общее сопоставление искусства и науки. Многие и многие литературоведы, разбирая особенности очеркового жанра, цитировали следующие слова В. Г. Белинского: «Хотят видеть в искусстве своего рода умственный Китай, резко отделенный точными границами от всего, что не искусство в строгом смысле слова. А между тем эти пограничные линии существуют больше предположительно, нежели действительно; по крайней мере их не укажешь пальцем, как на карте границы государства. Искусство по мере приближения к той или другой своей границе постепенно теряет нечто от своей сущности и принимает в себя от сущности того, с чем граничит, так что вместо разграничивающей черты является область, примиряющая обе стороны»[13]). Если к этому прибавить широко известные слова М. Горького о том, что очерк лежит где-то между исследованием и рассказом, то станет ясным — очерк вместе с научно-художественной литературой и художественной публицистикой и есть одна из пограничных областей между искусством и наукой.

Как уже отмечалось выше, обычно эту специфику очерка, подчеркивающую его связь с научным исследованием, видят в использовании очеркистом публицистики, публицистических приемов отражения действительности. Но публицистика в данном случае все-таки не является главным, тем более единственным элементом в очерке, сближающим этот жанр литературы с наукой.

Обычно не обращается внимания на ту часть высказывания Белинского, где он говорит, что искусство «принимает в себя от сущности того, с чем граничит», значит от сущности науки, здесь.

Мы рассматриваем науку в современном ее состоянии, как систему проверенных и подтвержденных практикой знаний о мире, совокупность средств, методов, приемов прогрессирующего познания. Для нас особенно важно, что наука — это форма систематического познания окружающего мира и самого человека.

Как известно, еще К. Маркс и Ф. Энгельс четко разграничивали научно-теоретическое сознание и обыденное, повседневное сознание. Они видели их качественное различие в том, что первое проникает в объективную сущность исследуемого предмета, а второе останавливается на поверхности явлений.

Следовательно, важнейшей особенностью науки, научного исследования и является проникновение в объективную сущность и, добавим,

---

[12]) К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 7—8.
[13]) В. Г. Белинский. Полное собрание соч., т. X, М., 1956, стр. 318.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

прямое, адекватное отражение этой сущности в логических категориях, понятиях, законах, в создаваемой теории, в точных выводах.

Вот это, на наш взгляд, и есть то главное, что очерк «принимает в себя от сущности того, с чем граничит».

В отличие от других жанров, тоже способных проникать в сущность явлений, предмет очеркового исследования требует от очерка такого проникновения в сущность, которое предполагает прямое выражение обобщающих выводов, характеризующих эту сущность. Не боясь оказаться сухим и скучным, ибо известно, явление богаче, многокрасочней сущности, очерк проникает именно в сущность, стремится выразить прежде всего и главным образом ее, исследует и отбирает только такие явления, (факты, события, состояния, проблемы), через которые «светится сущность». Если для всех других жанров наиболее обще сформулированный главный предмет — «саморазвивающийся характер», требует и соответствующей «саморазвивающейся формы» (само собою развивающийся сюжет, событие, как бы совершающиеся перед глазами читателя сегодня, сейчас) и показываемая сущность выступает в этих жанрах во всем красочном многообразии соответствующих явлений, то очерк, подобно науке, решительно расчищает себе путь к сущности исследуемого явления, пренебрегая целым рядом условностей, обязательных для всех видов и жанров искусства.

Именно в этом заключаются огромные возможности жанра. Прав В. Овечкин, когда он говорит: «Пожалуй, даже ни в одном другом жанре нет такого простора для обобщений, как в очерке — исследований»[14]).

И, наконец, последнее. В уже цитировавшихся словах К. Маркса говорится, что предмет исследования, конечно, оказывает влияние на исследователя, а, с другой стороны, «один и тот же предмет различно преломляется в различных индивидах». Значит, отражение очеркового предмета исследования получает еще новое, дополнительное своеобразие в зависимости от творческой манеры, особенностей стиля, индивидуальности очеркиста.

Вот почему исследование специфики очеркового жанра нельзя отрывать от особенностей художественного стиля того или иного очеркиста, который, безусловно, накладывает отпечаток на эту специфику.

Это и есть те три главные стороны, конкретное изучение которых и позволяет сделать выводы о специфике очеркового жанра. К сожалению, именно эти стороны и не учитывались во многих исследованиях или рассматривались в отрыве друг от друга.

В результате сами же литературоведы вынуждены признать, что теория в долгу перед очерком. Но это положение должно быть исправлено усилиями многих исследователей, потому что очерк — самый боевой, самый оперативный жанр советской литературы, сегодня выполняет ответственнейшие идеологические задания, определенные XXIII съездом КПСС перед всей литературой и искусством, перед всем советским народом, строящим коммунизм.

---

[14]) «Новый мир», 1955, № 12.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ТОМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В. В. КУЙБЫШЕВА

Ученые записки, № 77 1969

К. О. ВАРШАВСКАЯ

ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ И ЖАНРОВОЕ НОВАТОРСТВО А. П. ЧЕХОВА

Задумываясь о закономерностях развития малых жанров в русской литературе конца века, мы в первую очередь улавливаем их связь с проблемой личности, как она стояла в это время. В канун гибели капиталистического строя дисгармония человека как социального существа и самобытного индивида — извечное в собственническом мире «отношение общественного человека и человека» (Маркс) — предельно обостряется. С одной стороны, прогрессирует вопиющая стандартизация человека, превращение его, говоря образом Михайловского, в «палец от ноги» общественного организма, расшатываются основы психики человека, дезорганизуется его сознание, утрачивая «общую идею» бытия, эмоциональный мир человека дробится, стирается, обезличивается. Вместе с тем «выдавливание из себя по капле раба», борьба за человеческое в человеке, которая в иные времена является личной заповедью лучших людей, теперь выносится из микромира отдельного человека в моральный кодекс эпохи, приобретает злободневный социальный смысл. Словно в смертельной схватке схлестнулись две противоположные тенденции — нивелировка отчужденного человека и подъем чувства личности, — и если обезличивающая тенденция пока еще в апогее силы, хотя с каждым днем все явственнее ее обреченность, то и тенденция роста личности все больше набирает силу. Индивидуальные и социальные определения человека теперь, с одной стороны, предстают в полярном напряжении, в резко обнаженном конфликте — с другой, словно на глазах нащупывают возможности нового единства, ибо надвигающаяся революция открывает перспективу «обрести человеку самого себя как общественного человека» (Маркс). На почве обострившегося контакта-антагонизма личного и социального начал в человеке идет перестройка соотношения постоянных ингредиентов истинно художественного характера — индивидуального, классово-исторического и общечеловеческого, которая впоследствии приведет к созданию качественно нового героя в литературе социалистического реализма.

Этого нового героя русская литература выстрадала ценою истовых исканий. Многим писателям конца века оказалось не под силу преодолеть давление обезличенности. Литература наводнилась худосочными, безликими персонажами, ходульными типажами, в которых была бесследно стерта, вытравлена живая человеческая индивидуальность. Писатели народнической ориентации, а также эпигоны идейного романа подменяют все богатство индивидуальности героя характеристикой его социальной сущности — абстрактно-типическое поглощает и уничтожает конкретно-индивидуальную личность. В противоположность

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

«полной социализации» личности распространяется тенденция поисков источников индивидуальности вне социальной природы человека: декаденты, игнорируя классовую сущность человека, отдают перевес индивидуально-природным особенностям психической организации болезненно-нервных, ломких натур; биологические «комплексы» как источник индивидуального своеобразия выискивают натуралисты.

Небывалое осложнение проблемы личности было основой жанровых исканий эпохи. Роман предшествующих десятилетий воплощал художественную концепцию героя либо как «нового человека», наделенного большой идейной судьбой, либо как «лишнего человека», раскрываемого в его отношении к ведущей общественной коллизии, либо как человека, отмеченного печатью своей эпохи. В новых условиях, когда тенденции роста человека чрезвычайно сложны, многообразны, неопределенны и неустойчивы, создание рельефного, масштабного героя, который давал бы жизнь роману, крайне затруднено. У писателей, которые уловили лишь хаос и измельчение современного человека, роман уходит из творчества, либо крайне снижает свой художественный уровень, малые жанры становятся средством отразить куцую судьбу дюжинного героя, представить персонаж в какой-либо незначительной житейской коллизии, охарактеризовать его как определенный типаж. В рассказ этих писателей неизбежно проникают натуралистические, мелодраматические, бытописательно-этнографические тенденции.

Вместе с тем малые жанры открывали и плодотворные возможности обогащения познания современного человека. Раскрытие героя в каком-либо одном опосредовании, характерное для рассказа, позволяло создать заостренное, концентрированное раскрытие важнейших коллизий жизни человека: пробуждение чувства личности, выламывание человека из рамок непосредственного житейского окружения, острое осознание общей несообразности жизни, формирование чувства ответственности за общественный порядок, драматизм человека в мире мертвящей обыденщины и т. д. Малые жанры выступали и в роли разведчиков новых сфер духовной жизни и социальной жизнедеятельности человека. В совокупности своей они обеспечивали широту охвата различных процессов коренной перестройки структуры личности. Малые жанры открывали возможность непосредственного соотнесения частного и общего, личного и социального, диалектическое единство и противоречие которых, как мы видели, приняло теперь такой напряженный характер. Венцом жанровых исканий эпохи стала чеховская новеллистика, художественно преломляющая концепцию личности, которая была новой ступенью в художественном познании человека. Диалектика связи жанровых решений Чехова с его концепцией личности выступит рельефнее, если мы рассмотрим ее в сопоставлении с произведениями других писателей, родственными по проблематике.

Писатели конца века на каждом шагу прикасались к больному нерву общественной психологии — духовной деградации человека, сомкнувшейся с общей дезорганизацией натуры, — снова и снова сталкивались с тем, что, говоря словами Т. Манна, «воздействие эпохи на отдельного человека захватывает даже его физическую организацию»[1]). «Человек без собственного содержания», страдающий «убылью души», человек «без нутра», говоря заглавиями произведений той поры, становится одним из самых распространенных литературных типов на исходе века.

Опустошение духовного мира человека, лишенного точки опоры осмысленного существования — идеалов и убеждений — как типичней-

[1]) Т. Манн. Собр. соч. в десяти томах, т. 3, ГИХЛ, М., 1959, стр. 50.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

шую трагедию времени, толкнувшую героя на самоубийство, раскрывает Н. Щеглов в повести «Убыль души». Герой повести, еще недавно процветающий фельетонист «Жизнерадостной Газеты», приходит к осознанию своей болезни: «Убыль души — вот настоящее слово моему теперешнему состоянию. Да, душа моя убывает, это не подлежит отныне никакому сомнению. Она убывает с каждым днем, с каждым ничтожным житейским толчком, с каждым самомалейшим разочарованием...»[2]). Характерно это обозначение болезни героя, вынесенное в заглавие. Безразлично пробегая глазами статью о том, что в связи с вырубкой лесов убывают реки, Семен Яковлевич Прозоров «споткнулся» об опечатку — вместо «убыль реки» было напечатано «убыль души». Истощение природы у людей конца века часто ассоциировалось с неотвратимым истощением живых соков человека. У Щеглова сопоставление с убылью лесов и рек становится прямолинейной, назойливо варьируемой декларацией, уснащенной мелодраматизмом, выпячивающим натуралистическую аналогию. Щегловская повесть рисует человека, замученного «убылью души» и бросившегося в пролет лестницы — но как прав был Чехов, когда, обсуждая с Григоровичем возможность изображения современного, ищущего, надрывающегося и кончающего самоубийством человека, говорил, что за такую тему «страшно браться», ибо «на измучивший всех вопрос нужен и мучительно-сильный ответ», на что у современных беллетристов не хватит глубины и страсти, «фосфора и железа». Здесь же Чехов указал на доступные восьмидесятникам интерпретации этой темы: «X, сам того не сознавая, от чистого сердца наклевещет, налжет и скощунствует, У подпустит мелкую, бледную тенденцию, а Z объяснит самоубийство психозом»[3]).

Щеглов саркастически отвергает ходячее мнение о биологических и психо-патологических истоках массовой душевной депрессии. Повесть открывается ироническим описанием приглашения женою к затосковавшему Прозорову врача, прописавшего ему от «убыли души» капли, и завершается насмешливым упоминанием о ее сожалении, что не позвала другого врача, психиатра; современная мода объяснять тоску и самоубийства психо-патологическими причинами высмеивается и по ходу повествования, особенно в предсмертных сценах, где появляется автор статьи под названием «Наша психическая неуравновешенность», который на вопрос героя, стоящего на пороге самоубийства, чем объясняется эта неуравновешенность, браво отвечает: «Очень просто: наличностью невропатической почвы, с одной стороны, и давлением элементов наследственности — с другой» (123). Но, отбросив ходячее мнение о патологической психологии как предпосылке современного опустошения человека, Щеглов не сумел поставить глубокого социально-психологического диагноза «убыли души». Откровенные декларации героя о том, что «убеждения вырублены», его: «Увы, от всего остались одни отрывки — и от Некрасова, и от заветов юности!..» (106) — не идут дальше других распространенных шаблонов общественных настроений 80—90-х годов. Прозоров встает в позу Чацкого (в одной из реплик герой сам сравнивает себя с Чацким), изливая потоки филиппик на современные нравы. Но это квази-Чацкий восьмидесятнической оркестровки, его «мильон терзаний» по поводу действительно болезненных явлений современности разменен на гроши мелочных житейских сентенций, в его нападках вполне в духе 80-х годов смешались и перепутались

[2]) И. Щеглов. Убыль души. Около истины, изд. «Артист», М., 1894, стр. 45. Далее цитируем это издание, указывая страницы в тексте.

[3]) А. П. Чехов. Полное собр. соч. и писем в 20 томах, т. XIV, ГИХЛ, М., 1944—1951, стр. 15. Далее цитируем это издание, указывая том и страницу в тексте.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

самые разнокалиберные «злобы дня»: самоубийства и театралы-любители, бравурный газетный стиль и размышления о народе, семейное лицемерие и 60-е годы, церковные обряды и честь военных, воспитание и современная критика, а «кстати» и остроумное изречение Гёте о фортепьяно как орудии казни, которым пытают общество. Какие только «мыльные пузыри» текущих общественных тем и настроений ни берутся под обстрел новоявленным Чацким, и среди этих разношерстных нападок стушевывается истинная, мучительная драма опустошения героя. Страдающему «убылью души» восьмидесятнику недоступен тот накал желчного пафоса, с которым истинный Чацкий бросал в лицо обществу свои обвинения. «Чацкий»-Прозоров усердно разыгрывает роль прежнего преуспевающего газетчика и благополучного семьянина, тщательно приуготовляя неожиданную и эффектную развязку. Истинные Чацкие 80—90-х годов уже не стояли перед необходимостью «метать бисер» перед Фамусовыми или Сушилиными, в России этого времени уже можно было найти много мест, где «оскорбленному есть чувству уголок», но автор не знает и не ищет этих уголков.

Серьезному размышлению читателя над этой болезнью времени препятствует и особый, искусственный и мелодраматический тон повествования, родственный легковесному стилю некоторых комедий Щеглова. Характерно, что водевильный мотив непосредственно врывается в повествование и варьируется в самых, казалось бы, драматических моментах. Решившись на самоубийство, герой назначает его исполнение в день своего рождения: «...удачнее дня, лучше нельзя подобрать, выйдет совсем в древнеримском вкусе: широкий пир, толпа гостей, а затем...» (60). Описав далее в новопетербургском вкусе ритуал гастрономических закупок Семена Яковлевича к именинному столу, автор затем создает эффектную сцену написания «последнего фельетона», после чего герой переламывает свою ручку: «Все кончено, — сказал он себе: — Анчара более не существует... Finita la comedia!» — И далее автор снова обращается к языку водевиля: «Как актер, который собирает все свои силы, чтобы блистательнее сыграть свой последний потрясающий выход, приняв на себя радушно улыбающуюся личину, бодрою и легкою походкой прошел в столовую» (136). И в последней сцене заключительным мелодраматическим аккордом звучит нарочитое: «Пир кончен — потечем к своим пенатам», — банальничает один из гостей. — «Пир жизни кончен» (146) — резюмирует герой. Комедийные реминисценции варьируются постоянно: в сцене съехавшихся гостей — «Кроме этих главных персонажей, явилось еще несколько, если так можно выразиться, «журфиксных статистов» (137). На вопрос, за кого он ратует, за частный или за казенный театр, герой с прозрачной иносказательностью отвечает, имея в виду гостей: «...за... театр марионеток». Далее дается «подборка» характерных водевильных типажей, банальность которых автор подчеркивает, представляя их читателю в закавыченных общеупотребительных штампах: Нина Гриневич — «симпатичнейшая народная писательница», поэт Орест Воропаев — «редко баловавший публику своими кокетливыми новеллами», критик Сушилин казался герою «чем-то вроде водевильного дядюшки» (132); этот развернутый параллелизм с «театром марионеток» обыгрывается и обобщенной характеристикой: «... ему представлялось теперь, что это вовсе не гости, а какие-то совсем чуждые китайские тени, пьющие китайский чай и болтающие китайские речи» (123). Подобная система образности, сама по себе меткая, выразительная, создает ядовитую, фельетонно-хлесткую картину общества, но она не согласуется с духом громадной и больной темы «убыли души», дробит эмоционально-психологическое восприятие

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ее. Театральные реминисценции, очевидно, вызваны авторским замыслом обличить «комедию жизни», однако водевильно-фельетонный колорит подрывает драматизм главной темы.

Искусственно-драматическая стихия подогревается и нагнетанием неврастенически-аффектированных эпитетов, многоточий, восклицаний, разрядок, риторики: «Ему ли забывать эти неизгладимые, содрогающие минуты!..» (82) «Да, ему предстоит теперь великий и тяжкий надрыв... Последний надрыв, слава богу, утешил себя Прозоров, дергая звонок» (86.— разрядка автора.— *К. В.*). Мелодраматизм усугубляется особенно в психологических декларациях: «В жизни каждого человека бывают очень неожиданные и вещие моменты, когда, точно озаренное молнией, все его прошлое и настоящее выглянет ненадолго во всей своей обличительной яркости... Такой именно момент переживал теперь Семен Яковлевич», — и далее этот психологический ярлык расцвечивается всевозможными кричащими словами — «ужаснуло», «ошеломляющая пошлость», «тоска тревожно сверлящая» и «какая-то новая — жутко холодная и безнадежно-медлительная, точно неотвратимое предчувствие близкой смерти» (17). Мелодраматическая стихия захлестывает трагедию «убыли души» — жанр эпизированной мелодрамы не соответствовал решению «измучившего всех вопроса».

В ином жанровом ключе разрешает тему «человека без собственного содержания» И. Потапенко в рассказе «Без нутра». Этот рассказ напоминает физиологический очерк. С публицистической прямолинейностью, почти вне психологического развития предстает типаж человека «без нутра». Характер задан с первой фразы повествования, где сообщается, как Максюша Бурастов, гимназистик второго класса, «обнаружил свое призвание — всегда быть при ком-нибудь»[4]). С первых же строк задается тон сугубо-отрицательной характеристики героя, что подчеркивается и портретом мальчика. Следующий абзац (как это весьма характерно для произведений с натуралистическими тенденциями, что мы видели и в «Убыли души») декларирует авторский замысел через сопоставление Максюши Бурастова как разновидности человеческого характера с растительной разновидностью: «Есть такие цветы и травы, они могут расти только там, где водятся другие известные растения» (3). Таким образом, первая же страничка рассказа «разжевала» сущность характера, лишив читателя инициативы самостоятельного осмысления. Дальнейшее повествование строится на перипетиях жизненной судьбы уже вполне понятного героя. Рассказ начинается с предыстории героя — прием, почти исключенный из поэтики Чехова, обычно сосредоточивающего повествование непосредственно на внутреннем противоречии характера в его отношении к общему строю жизни. Вводя описание детства героя, Потапенко словно переносит акцент с анализа общих причин формирования типа человека «без нутра» на личные, семейные предпосылки. Повествование развивается как однотипные главы о том, при каких людях состоял Максюша Бурастов в разных стадиях своего развития, вернее, на различных ступенях своего возраста. В университете корректный молодой человек ловко лавирует между богатыми и бедными студентами, «но так как состоять-то ему при ком-нибудь все-таки было необходимо, просто по характеру его, — снова акцентирует автор,—то он очень скоро наметил себе пункт: состоять при князе Задонском, уцепиться за полу его губернаторского мундира и идти за ним» (17). В рассказе Потапенко предста-

[4]) И. Н. Потапенко, А. В. Амфитеатров. Избранные произведения. Изд. редакции журнала «Пробуждение», 1913, стр. 3. Далее цитируем это издание, указывая страницы в тексте.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ет частная судьба человека «без нутра», который стал им не в силу общего обесчеловечения жизни, а «просто по характеру его», что подчеркивает автор, противопоставляя Максюшу другим студентам, которые при окончании курса, волнуясь, с горячностью молодости высказывались о своих намерениях проводить гуманные идеи, добиться независимого положения. На этом фоне герой представлен не как порождение времени, но как случайная разновидность человеческого характера, странная аномалия: «И как странно! Воспитывался и учился при одних условиях с ними, вращался в одной среде, а вышло все разное» (23). Снова и снова автор подчеркивает доминанту характера героя: «Он как будто считал себя неотделимой принадлежностью того лица, которое пригрело его» (34). Натура берет верх и в «романе» героя: он окончательно превращается в приживала при своей жене. Последний круг в судьбе героя — он состоит при партии. Казалось бы, вот где автор выведет своего героя в общественном значении обезличенности, но и здесь раскрытие героя не выходит за рамки типажа. Снова он противопоставлен окружающим его деятелям партии как аномалия, как человек, в сущности безвредный для общества. Таким образом, трагедия обезличенности в рассказе оборачивается фельетонно-нравоописательной историей, лишенной большого обобщающего смысла. В последней главе рассказчик окончательно выходит на авансцену повествования и довершает характеристику героя, уже давно ясную читателю: «Я пригляделся к нему поближе. Странное впечатление! Лицом он постарел, но не так уж заметно. Но в глазах было какое-то выражение упадочности, почти дряхлости. «Человек без всякого внутреннего содержания»,— мелькнуло у меня в голове» (44). Ожидаемое читателем хотя бы в конце объяснение истоков характера снова сводится к органическому отсутствию творческого начала у героя, его «специальным способностям исполнителя поручений». Обобщающее заключение заставляет вспомнить не широкие социальные, а узко-житейские обстоятельства формирования типа: «Но беда в том, что, по обстоятельствам, ему приходилось всю жизнь на кого-нибудь опираться и состоять при ком-нибудь. И жизнь как-то выветрила его и получилось что-то неопределенное, лишенное индивидуальной окраски, расплывчатое и бесцветное» (45). В заключительных строках повествования снова, как время от времени по ходу рассказа, появляется мать, которая некогда, чтобы обеспечить будущность Максюши, поступила в компаньонки в богатый дом, а теперь отказывается жить со своим разбогатевшим любимцем, ибо он не оправдал ее надежд — эта концовка окончательно замыкает характер в камерные рамки. Нравоописательно-натуралистический колорит жанра рассказа Потапенко усугубляется его тональностью: в прямолинейно-отрицательной характеристике маленького негодяя и взрослого пустоцвета сохраняется тон повествования, достойный ботанических описаний — ни ноты, например, того юмора, сдобренного горечью и лирикой, с которым ведется комический рассказ в «Душечке» Чехова, или того откровенно-негодующего сарказма, с которым описывает маленьких пошехонцев Щедрин. Концовка потапенковского рассказа, заживо похоронив человека, окончательно превратившегося в «совершенно безразличное и беспомощное ничто», не содержит ни трагизма личного осознания героем своей ущербности, ни реакции окружающих на его никчемность и вредоносность, ни накала авторского чувства в оценке человеческой обезличенности — повествование завершается событийно, но не эмоционально. Целеустремленности, напряженности читательского осмысления «человека без собственного содержания» мешает также растянутый темп повествования потапенковского рассказа, перебиваемый

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

дешевыми сентенциями то по поводу большего уважения своих солидных средств, чем средств заработанных, то о том, что в природе не так уж часто встречается сочетание самоуверенного достоинства с готовностью быть всегда к услугам и т. д., и т. д. Читатель словно на булыжники «натыкается» на эти тяжеловесные и псевдоглубокомысленные, «обкатанные» всеобщим употреблением, разбивающие единство пафоса рассказа отступления. Время от времени читательское восприятие работает «на холостом ходу», прокатываясь, как по скользкой дорожке, по языковым шаблонам («И вдруг все это растаяло, как утренний туман», «...почувствовал, что у него нет никакой опоры, из-под его ног ушла твердая земля и он висит в воздухе» и т. д.), по однотипным характеристикам («Это была женщина лет под сорок», «женщина она была лет...» и т. д.). Бедность художественной изобразительности рассказа Потапенко была обусловлена не только уровнем поэтического дарования писателя, но ущербностью его концепции «человека без собственного содержания», натуралистическим пониманием его как случайной аномалии человеческого характера, фельетонно-облегченным подходом к нему.

В повестях И. Щеглова и И. Потапенко перед читателем проходят две житейские судьбы, первая из которых развертывается в духе эпизированной мелодраматической истории, другая рассказана в форме физиологического очерка с фельетонной окраской. Жанровые решения писателей были обусловлены их трактовкой обезличенности: И. Щеглов воспринимает ее как «убыль души» рефлектирующего интеллигента, растерявшего убеждения, связывая эту болезнь с петербургскими нравами, но не идя дальше констатации явления, не соотнося его с общим строем жизни; И. Потапенко натуралистически характеризует своего героя как патологический феномен человека «без нутра», который в силу природного характера фатально оказывался духовным приживалом. Оба рассказа страдают нарочитой тенденциозностью, мелодраматизмом; главная идея расплывается между всевозможными второстепенными эпизодами и сентенциями.

Очевидно, тема духовной деградации личности, оказавшаяся непосильной даже для более талантливых писателей, захватанная и пережеванная заштатными беллетристами, требовала какого-то особого заострения, особой разработки и подачи, особого принципа обобщения. Этот поворот темы был найден Чеховым, осмысливавшим деградацию личности как «эпохальное бедствие» и прозревавшим сквозь него крупицы вечно живучей человечности. Попытаемся раскрыть чеховскую концепцию «человека без собственного содержания» в ее отношении к жанру на примере «Душечки», где эта связь особенно прозрачна.

Образ душечки нередко трактуют как олицетворение женской психологии любви. Конечно, специфически-женский душевный уклад влиял на характеристику героини. Причем в чеховской трактовке женской натуры сочетались две тенденции. С одной стороны, замысел образа, несомненно, был одушевлен желанием опоэтизировать способность к самозабвенной отдаче в любви, что так восхищало Толстого: оттого так трепетно силится пробиться сквозь сатирико-юмористический тон рассказа лирическая стихия, создавая совершенно особый, неповторимый, покоряющий интонационный настрой его. Вместе с тем Чехов во всей наготе рисует противоположный полюс — чудовищное извращение самой способности любви, предельную профанацию самого начала женственности: веками откладывавшийся на женской натуре, восходящий к христианской морали и доведенный до апогея в эпоху всеобщего отчуждения отказ от собственной инициативы, от собственного суждения и вкуса, зависимость от окружающих, желание к кому-то прилепить-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ся, неспособность найти опору жизни в собственном внутреннем мире. Читатель не может не пленяться теплым, нежным сердцем любвеобильной душечки, но и не может не заразиться чеховским отношением к любви по большому счету, о чем так хорошо сказал М. Щеглов: «Чехов — мудрец и Человек, он знал, что и любовь — это крошечно, когда нет высшего сердца, одержимого тревогой[5]»).

Справедливо указывает критика и на антимещанскую направленность рассказа. Действительно, «сонная одурь» обывательского существования насыщает атмосферу «Душечки». И сама душечка — плоть от плоти мещанской толпы, оттого она с такой непосредственностью несет толпе свои сентенции, и с такою же непосредственностью «общественное мнение» отвечает ей одобрением или сочувствием, оттого рефреном к судьбе душечки звучит с обнаженной примитивностью «гимн» утробной мещанской сытости: «После свадьбы жили хорошо» (IX, 317) «И зимой жили хорошо» (IX. 319) «... поженившись, жили хорошо» (IX, 320). «Ничего, живем хорошо... слава богу. Дай бог всякому жить, как мы с Васичкой» (IX, 320). Конечно, «Душечка» — один из рассказов Чехова, где мещанская проказа предстает в ее торжествующей агрессивности.

Однако в «Душечке» на фоне магистральной у Чехова темы обывательщины вышивается особый смысловой узор. На поверхности повествования растительное, обывательское существование душечки, однако все этапы жизни Оленьки даются под определенным углом зрения: каждый новый «роман» душечки — это не только ее путь к жизненному благополучию, но и возможность обрести какое-то наполнение жизни, какой-то источник мнений, какую-то «духовную пищу». Психология душечки — это мещанская психология, но аспект ее подачи предопределен эпохой, утерявшей «бога живого человека», стержень осмысленного существования — общую идею. Душечка предстает как символ эпохи, опустошавшей сознание, выхолащивавшей душу, размагничивавшей волю человека. То, что это «эпохальное бедствие» выступает преломленным не через общественный конфликт, не через «скучную историю», подобную судьбе одноименного рассказа, а через никчемные перипетии личной жизни недалекой женщины, только подчеркивает глубину и ужас отчуждения всего человеческого от человека, наложившего клеймо даже на женщину без особых потребностей, даже на интимный мир души. Уже потеря общей идеи бытия кабинетным ученым не могла быть воспринята только как история рефлектирующего интеллигента, ибо Чехов вложил в нее огромную взрывчатую силу, назвав ее с к у ч н о й историей, т. е. нормой современной бездуховной жизни, и показав, как дезорганизация сознания, анархия жизненных сил коснулись д а ж е человека, который в силу своего положения профессора и мудрого возраста, казалось бы, призван быть учителем жизни. В «Душечке» Чехов продолжает обобщение: здесь показана другая форма той же массовой потери общей идеи жизни, захватившей д а ж е человека без каких бы то ни было интеллектуальных запросов, словно органическая слепота сознания, словно врожденная инфантильность души. Характерно, что Чехов с самого начала прямо называет главную черту героини: «Она постоянно любила кого-нибудь и не могла без этого» (IX, 316). Казалось бы, с точки зрения активизации читательского интереса, это художественно неоправданный прием. Но в том-то и отличие чеховской трактовки «человека без собственного содержания», что его замыслом является приковать внимание читателя к осмыслению п р и-

[5]) М. Щ е г л о в. Литературно-критические статьи, «Сов. писатель», М., 1965, стр. 421.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

роды характера. Фабульное движение рассказа раскрывает, как Душечка «постоянно любила кого-нибудь», но главное у Чехова — почему она «не могла без этого». Рассказ о любви, одном из самых ценных чувств в чеховской этике человека, в интерпретации Чехова подчинен стремлению поднять на щит начало одухотворенности в любви как проявление общей осмысленности человеческого существования. Каждый последующий «роман» героини в «Душечке» описан более скупо, чем предшествующий: о любви к Кукину рассказывается на страничке, замужество с Пустоваловым описано в одном абзаце, а о сожительстве с ветеринаром сообщается лишь в одной фразе, ни его описания, ни описания любви к нему Оленьки нет. Зато расширяется описание Оленькиных рассуждений о тесе, тарифе и т. д. по сравнению с Оленькиными «театральными интересами»; ветеринарные мнения Ольги Семеновны лишь упоминаются, ибо читатель уже освоил характер душечки, и Чехов сознательно мобилизует это читательское знание: о ее связи с ветеринаром, пишет Чехов, лишь догадывались по тому, как она начала рассуждать, что в городе нет правильного ветеринарного надзора и т. д. Этот новый, свежий прием характеристики помогает читателю окончательно осознать, ощутить логику характера героини. В ее характеристике постоянно присутствует еще один оттенок: после каждого нового замужества Оленька не только делится своим «дай бог всякому жить, как мы с...», но и непременно «пропагандирует» свои новые мнения. «И она уже говорила своим знакомым, что самое замечательное, самое важное и нужное на свете — это театр» (IX, 317) и т. д. — это Оленька Кукина. «Теперь лес с каждым годом дорожает на двадцать процентов» (IX, 320), — говорила покупателям и знакомым Оленька Пустовалова. Наконец, она рассуждает на тему о чуме у рогатого скота, о жемчужной болезни, о городских бойнях, несмотря на запрещение ветеринара вмешиваться в разговор сослуживцев, прямо отстаивая свое право на эти интересы: «Володичка, о чем же мне говорить?!» — И она со слезами на глазах обнимала его, умоляла не сердиться, и оба были счастливы» (IX, 322). Потребность Душечки в каких-то мнениях все нарастает. Когда после многих лет жизни, наполненной только мнениями Мавры-кухарки, вдруг возвратился ветеринар, то она, не надеясь на возобновление прошлого, еще не видавши мальчика, уже встрепенулась, ожила и помолодела, почуяв какую-то возможность осмысленного существования. Она отдает дом из чувства самосохранения, условием которого является какой-то, вне ее самой лежащий, стержень существования. И последний «роман» душечки также будет подан в аспекте его значения для наполнения жизни душечки какими-то мнениями, причем сатирическое заострение здесь достигнет кульминации: «Островом называется,— прочел Саша и т. д.» — «Островом называется часть суши... — повторила она и это было ее первое мнение, которое она высказала с уверенностью после стольких лет молчания и пустоты в мыслях» (IX, 325). И вот уже душечка опять несет свой вклад в жизненный кодекс мещанства, со слов ученика рассуждая о том, как теперь трудно учиться в гимназии, об учителях, латыни и т. д. Заостряя примитивность источников «общественного мнения» до жалоб гимназистика, Чехов подчеркивал мысль о скудости жизни, лишенной достойных человека интересов, лишенной каких бы то ни было крох духовной пищи. Рисуя душечку как носителя и создателя ходячего «общественного мнения», Чехов подчеркивал массовость и фатальную неспособность обрести «свое мнение», общую идею бытия в условиях засилия жуткой обезличенности жизни. Последняя фраза, словно бы нейтрально завершающая рассказ сонным детским бормотанием, на деле является замечательной художественной находкой: поэтизируя потребность в любви, она вместе с тем

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ставит последнюю точку над инфантильностью героини, звучит юмористическим аккордом обессмысленной жизни.

И. Щеглов, «беря на службу» трагический ореол Гаршина и заставляя своего рефлектирующего героя броситься в пролет лестницы, и И. Потапенко, приводящий своего духовного приживала к «состоянию при партии», раскрывали характерные формы обезличивания современного человека — но они были далеки от того грандиозного обобщения деградации личности, которая, по Чехову, настигала самого рядового человека, самую здоровую натуру, самую интимную область. Эта направленность рассказа в толкованиях критики оказывается как-то в тени, между тем, на наш взгляд, она представляет ядро художественного замысла «Душечки». Игнорирование этой направленности в различных произведениях Чехова тем более ущербно, что вследствие этого повисают в воздухе голословные высказывания о демократизме Чехова: необходимость общей идеи предстает как привилегия мыслящего интеллигента, затушевывается характернейшая черта чеховского художественного мышления — его постоянная забота о духовном начале в людях из народа.

Трагикомедия «ига бессознательности», центральная идея «Душечки», обусловила и принципы создания образа героини. Душечка — не просто колоритная, жизненно достоверная фигура, она вобрала столь громадное содержание, что стала олицетворением исторически-характерного явления: потери способности к самостоятельному мышлению, разрушения сознания, дезорганизации душевной жизни, более того, она стала символом общечеловеческого типа сознания, зависимого и переменчивого до беспринципности — именно этот идеологический склад высмеивал чеховским образом Ленин в «социал-демократических душечках». Эта заостренность, особый поворот темы, максимальная концентрированность смысла определили новеллистическую природу жанра «Душечки».

Обосновывая закономерность воплощения замысла «Душечки» в малом жанре, критик А. Соскин указал на бессодержательность жизни, бедность психологии героини как решающую предпосылку жанрового решения[6]). Несомненно, объем непосредственно охваченного эмпирического материала влияет на выбор жанра. Однако ограничение его не обусловливает автоматически обращения к малому жанру. И как раз в примере с «Душечкой» трудно согласиться с мнением о скудости биографии героини и упрощенности ее психологического облика как предпосылке жанрового решения. Очевидно, обращение к малому жанру обусловлено не бедностью предмета изображения, равно как и не концентрацией путем отжима жизненного материала — новеллистическая концентрация создается предельно тесным соотнесением конкретного и общего, максимальной целеустремленностью изображаемой чувственной картины к ее смыслу в общей концепции мира у писателя. Обращение Чехова к малому жанру в «Душечке» предопределено сосредоточением замысла произведения на двух полюсах: предельно конкретная судьба душечки Оленьки — и громадный, до символичности обобщенный смысл ее; трогательная самоотверженность героини, с одной стороны, с другой — полное обесценение и извращение ее до беспринципности; норма человечности и отклонение от нее предстают в новеллистически-цельном, напряженном и непосредственном соотнесении. Именно в предельно тесном соотношении частного, конкретного и общего, исторического — важнейший критерий художественности малых жанров, и

[6]) А. Соскин. Возможности жанра. «Звезда», 1953, № 3.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

именно поэтому метод типизации является важнейшей предпосылкой жанрового решения. Инфантильность душевного уклада Душечки как заостренная форма общей деградации натуры современного человека в свете естественной нормы человечьей души — вот противоречие, которое сосредоточено в рамках рассказа. Два полюса диапазона характеристики героини выступают в двух пунктах повествования: когда Оленька осталась одна, опустошенность ее сознания окончательно лишила ее жизнь смысла. «А главное, что хуже всего, у нее уже не было никаких мнений. Она видела кругом себя предметы и понимала все, что происходило кругом, но ни о чем не могла составить мнения и не знала, о чем ей говорить. А как это ужасно не иметь никакого мнения! Видишь, например, как стоит бутылка, или идет дождь, или едет мужик на телеге, но для чего эта бутылка, или дождь, или мужик, какой в них смысл, сказать не можешь и даже за тысячу рублей ничего не сказал бы...» (IX, 323) — несомненно, это описание у чеховских современников связывалось не только с особенностями женской натуры, но с характернейшей и болезненной чертой общественной психологии — разлагающейся способностью к синтетическому мышлению.

Другой полюс характеристики — талант женского сердца, дар самоотверженной человечности — кульминационно выступает во фразе совсем иной тональности, пропитанной трагической горечью, очень эмоциональной по накалу: «Это ли ей нужно! Ей бы такую любовь, которая бы захватила все ее существо, всю душу, разум, дала бы ей мысли, направление жизни, согрела бы ее стареющую кровь» (IX, 322) — в этом отрывке в характеристику душечки врывается чеховский апофеоз таланта любви как одного из самых драгоценных чувств человека, любви, захватывающей всего человека и облагораживающий его. Именно сближение в рамках малого жанра этих полюсов характеристики могло передать всю сложность и весь диапазон чеховской трактовки «человека без собственного содержания».

Эффективность жанрового решения замысла создается заострением, максимальным сгущением этого содержания образа. Мы видели, какой ущерб претерпели щегловский и потапенковский жанр, отвлекая внимание читателя от героев и дробя его меж множеством различных проблем и проблемок. Чехов достигает огромной силы и цельности читательского впечатления, отжимая из повествования все, не имеющее непосредственного отношения к сути характера, как скульптор убирает резцом все, что не есть высекаемый образ. В рассказах П. Щеглова и И. Потапенко характеристика героя, как мы видели, развертывалась как перипетии фабульных отношений, в «Душечке» создается исключительная целеустремленность анализа характера героини к общей идее произведения: этапы судьбы душечки лишь на первый взгляд кажутся стержнем сюжетного движения, на деле эти однотипные вехи являются проекциями главного замысла. Необычно сильный эффект достигается этим гениальным по простоте и остроумию переосмыслением: самое обилие романов и привязанностей, которое обычно в романах служило для раскрытия запросов и метаний ищущей натуры, сделать средством обнажения скудости возможностей героини, равно привязывающейся к папеньке и учителю гимназии, антрепренеру и лесоторговцу и т. д. Даже на фоне изумительной чеховской сюжетной изобретательности свежий, необычный, новеллистически-остроумный поворот материала поражает громадной социальной и психологической перспективой, открывающейся за таким, по видимости, простым сюжетом: самопожертвование оказывается формой морального иждивенчества, преданность оборачивается слепой, неразборчивой сменой привязанностей, женствен-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ность — бесплодностью. При этом писатель предостерегает от какого бы то ни было упрощения, учит видеть человека во всей его сложности. Зловещий смысл образа душечки в том, что она не только не повинна в своей ограниченности, она самоотверженна от природы, не лишена потребности жить какими-то интересами.

Новеллистическая острота характеристики создается и особой ее тональностью, словно неожиданно открывающей за сатирическим содержанием образа обаяние светлой, самозабвенной любвеобильности. Мы видели, как обеднило трактовку «человека без собственного содержания» решение ее в мелодраматическом ключе у И. Щеглова и в фельетонно-очерковом жанре у И. Потапенко. Чехов называл свое произведение комическим рассказом, однако он не соблазнился сугубо юмористической интерпретацией образа. Особое настроение души вызывает этот необычайный художественный сплав комического тона с лирическими обертонами, передающий, как сквозь толщу травоядной жизни робко силится пробиться стремление к осмысленности существования, как сквозь убожество и прозу просвечивает поэзия истинной человечности. Читатель невольно заражается чеховским настойчивым стремлением извлечь, очистить эту человечность. Лирическое одушевление на минуту вырывается из-под комического и внутренняя музыка человечности звучит в полную силу: «Из ее прежних привязанностей ни одна не была такой глубокой, никогда еще раньше ее душа не покорялась так беззаботно, бескорыстно и с такой отрадой, как теперь, когда в ней все более и более разгоралось материнское чувство. За этого чужого ей мальчика, за его ямочки на щеках, за картуз она отдала бы всю свою жизнь, отдала бы с радостью, со слезами умиления. Почему? А кто ж его знает, почему?» (IX, 326). Истовая привязанность душечки к чужому заброшенному мальчику в большом картузе рождает щемящую печаль о загубленных человеческих возможностях, ее «украденное счастье» будит страстную мечту о жизни, достойной человека. Богатство чеховской трактовки современного «человека без собственного содержания» определило жанровую многогранность «Душечки», вобравшую в себя остроту и свежесть переосмысления, свойственную новелле, комизм и сатирический накал юмористики, лирическую стихию экспрессивно-психологического рассказа, познавательную целеустремленность очеркового жанра.

В новеллистике Чехова обнажение засилия максимально-обобщенного, обезличенного идет параллельно с поисками малейших крох индивидуального. В ряде произведений идея личности проводится «негативно», герои раскрываются в одном заостренном опосредовании: полное, завершенное поглощение человека кастовым футляром. Беликов и Пришибеев, Ионыч и Очумелов — их «историю болезни» можно было бы назвать болезнью обезличивания. Эта тенденция с особой рельефностью воплощена в рассказе, темой которого, собственно, является раскрытие противоестественности, разобщенности личной и общей жизни, когда мундир окончательно восторжествовал над человеком — в «Человеке в футляре». В самом начале рассказа, словно ключ у входа, лежит «ключ» к теме и структуре произведения. Толчком к рассказу о Беликове является воспоминание о Мавре, здоровой и не глупой женщине, которая во всю свою жизнь не была дальше родного села, а последние десять лет все сидит за печкой и только по ночам выходит на улицу — на первый взгляд, случай явно патологический, а на деле — лишь заострение массового отчуждения от человека общественной природы: «Что же тут удивительного! — сказал Буркин. — Людей, одиноких по натуре, которые, как рак-отшельник или улитка, стараются уйти в свою скорлупу, на этом свете немало» (IX, 253).

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Дальнейшее раздумье героя непосредственно ставит вопрос о связи подобной психологии с извращением общественной природы человека: «Быть может, тут явление атавизма, возвращение к тому времени, когда предок человека не был еще общественным животным и жил одиноко в своей берлоге, а, может быть, это просто одна из разновидностей человеческого характера, — кто знает?» (IX, 254). Последующая история Беликова разворачивается как мучительный диссонанс индивидуальных склонностей и общественных навыков: «Было видно, что многолюдная гимназия, в которую он шел, была страшна, противна всему существу его...» (IX, 254); в гостях он «маленький, скрюченный, точно его из дому клещами вытащили» (IX, 258); и общий психологический портрет: «Одним словом, у этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы, защитил бы от внешних влияний» (IX, 254). Обнажение коллизии индивидуального и общего в рамках рассказа создает заостренное, концентрированное открытие страшного, в обыденной жизни рассредоточенного явления: социальный футляр пожирает живого человека.

Другая характерная тенденция в творчестве Чехова — показ того, как из-под обезличенности пробиваются крохи индивидуального, либо как попранное личное начало заявляет свои права, либо как оно набирает силу, выдавливая по капле из человека раба. В «Даме с собачкой» словно тут же, на наших глазах раскрывается тайна рождения индивидуального — кульминация идейной направленности вырывается в страшном обобщении: «...у каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь. Каждое личное существование держится на тайне» (IX, 371).

При всем различии идейных замыслов этих рассказов смысл их воплощения в малом жанре един: вопиющая типичность Беликова, концентрируя весь ужас отчуждения от человека его индивидуального мира, точно так же, как интимно-личное Гурова и Анны Сергеевны, лишенное опоры в общем бытии, ставят читателя перед новеллистически-заостренным, напряженным, фокусированным противоречием индивидуального и общего, личного и социального. Их антагонизм и диалектическое единство выливалось в новеллистическую ситуацию, где оно представало не развернутым во всех звеньях, как подспудная основа биографии романного героя, но в сконцентрированном, заостренном, как бы сведенном к резкому и отчетливому сопоставлению виде. Соотношение индивидуального и общего в чеховском жанре, их предельное напряжение приобретало непосредственно содержательный смысл, представало как живое истечение конкретно-исторического размежевания человека как социально-сословного существа и как уникального индивида. Содержательный смысл чеховской интерпретации индивидуального и общего в их отношении к жанру раскрывает Н. Я. Берковский: «Обе тенденции говорят об одном и том же: жизнь в старых ее формах останавливается, старый ее закон уже ничего не оставляет без своего влияния, он везде и повсюду, что показывает его омертвение, и только в своих трудноразличимых частицах жизнь кажется еще ему неподвластной. Есть известные соответствия между прозой Пушкина и прозой Чехова. Маленькие повести Пушкина впервые складывают русский эпос в прозе, рассказы Чехова снова разбирают его на части — на звенья, знаменуя собой, что неизбежна для эпоса до конца обновленная жизненная основа»[7]).

[7]) Н. Я. Берковский. Вопросы литературного развития новых веков. Л., 1964, стр. 34.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ПАМЯТИ НИКОЛАЯ ФЕДОРОВИЧА БАБУШКИНА (1913—1969)

29 января 1969 года на 56-м году неожиданно оборвалась жизнь талантливого ученого, заведующего кафедрой советской литературы ТГУ, доктора филологических наук, члена Союза писателей СССР Николая Федоровича Бабушкина. Каждый, кто знал Николая Федоровича, несомненно испытывал обаяние этого общительного, на редкость жизнелюбивого, ярко одаренного человека, полного энергии и любви к труду и людям.

Жизненный путь Н. Ф. Бабушкина — от начала и до конца — прекрасный образец служения Родине, народу, любимому делу.

Н. Ф. Бабушкин родился 1 декабря 1913 года в г. Ногинске, Московской области в семье рабочего. Свою трудовую деятельность он начал рабочим Ногинской ткацкой фабрики. Когда в 1939 году Николай Федорович пришел в ряды Коммунистической партии, за его плечами был уже опыт производственника, комсомольского организатора, начинающего литератора. После окончания Ленинградского педагогического института им. Н. К. Крупской, куда он был направлен по комсомольской путевке, Н. Ф. Бабушкин был рекомендован в аспирантуру. Его кандидатская диссертация «Романтизм кавказских поэм М. Ю. Лермонтова» получила высокую оценку специалистов и свидетельствовала о пытливом уме, творческом поиске, широте и глубине мысли молодого ученого. Выполненная на высоком теоретическом уровне, основанная на текстологическом исследовании редакций Лермонтовского «Демона», эта работа прочно вошла в литературный обиход.

В начале Великой Отечественной войны молодой кандидат наук добровольцем вступил в ряды Советской Армии, участвовал в боях против гитлеровцев в Финляндии, в Норвегии, на 1 и 2-м Украинских фронтах, освобождал Румынию, Болгарию, Венгрию, Югославию, Австрию. Ратный труд его был отмечен орденом Отечественной войны II степени, медалями «За оборону Советского Заполярья» и «За победу над Германией».

Демобилизовавшись из рядов Советской Армии в звании майора, Николай Федорович возвратился к научной и педагогической работе. С 1946 года до последних дней своей жизни он возглавлял кафедру советской литературы Томского государственного университета.

Талантливый организатор научной и учебно-воспитательной работы, одаренный педагог, человек огромного обаяния и душевной щедрости, он был для всех образцом ученого-коммуниста. Блестящие лекции Николая Федоровича, ставшие событием в жизни его учеников, были страстной, убежденной, целеустремленной пропагандой коммунистиче-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

ских идеалов. За годы работы в ТГУ Н. Ф. Бабушкин опубликовал более 50 научных работ (в их числе 3 монографии), воспитал более 30 кандидатов наук. Ученики Н. Ф. Бабушкина — научные работники, доценты и профессора — работают во многих городах Сибири, Дальнего Востока, Европейской части СССР.

Увлеченный и взыскательный литературовед, Николай Федорович никогда не был кабинетным ученым. Он охотно и с любовью популяризировал в периодической печати и в публичных лекциях достижения советской литературы и литературоведения, в самых различных аудиториях выступал с увлекательными рассказами о писательских съездах, в работе которых сам неоднократно принимал участие. Николай Федорович очень любил заниматься с литературной молодежью. Он был неутомимым собирателем и организатором молодых дарований, руководил литобъединением, редактировал альманах «Томск». Ему во многом обязано своим появлением Томское отделение ССП. Своими устными и печатными выступлениями Н. Ф. Бабушкин много способствовал развитию литературной жизни не только Томска, но и Новосибирска, и городов Кузбасса.

Николай Федорович был литературоведом широкого диапазона. Его кандидатская диссертация и ряд статей («Демон» М. Ю. Лермонтова», «Из творческой литературной истории поэмы М. Ю. Лермонтова «Мцыри», «Из творческой истории «Демона» М. Ю. Лермонтова» и т. д.) посвящены историко-литературному и текстологическому исследованию лермонтовского художественного наследия и его окружения.

Много внимания и энергии отдал Н. Ф. Бабушкин изучению сибирской литературы. Ему принадлежит ряд публикаций писем А. М Горького сибирским писателям, новых материалов из жизни и творчества В. Я. Шишкова, Н. Н. Наумова. Он выступал со статьями и научными докладами о проблемах историко-литературного изучения культуры Сибири дореволюционного и советского периодов. В этой области успешно работала и продолжает работать часть его многочисленных учеников. При активном участии Н. Ф. Бабушкина проведена подготовительная работа для создания академического двухтомника «Истории русской советской литературы в Сибири».

При всем этом была у Николая Федоровича своя магистральная научная тема — теория устно-поэтического народного творчества. Именно здесь в последние 20 лет сосредоточены были его исследовательская увлеченность и страстность.

«В советских и зарубежных изданиях и рукописных хранилищах, — писал он, — накоплены огромные художественные ценности народно-поэтического творчества... В настоящее время назрела необходимость в выработке общей теории народно-поэтического творчества, общей концепции этого оригинального искусства, со своими категориями и закономерностями, со своими многосторонними взаимосвязями с другими видами художественного творчества, с другими формами общественного сознания».

В течение многих лет Н. Ф. Бабушкин собирал материалы для большой исследовательской и теоретической работы по созданию обобщающей теории народно-поэтического творчества. Он участвовал в обработке, составлении, издании фольклорных сборников, был автором многих статей по проблемам философско-эстетического, социально-исторического и собственно филологического осмысления устного народного творчества.

Из его работ по фольклористике более 20 опубликовано в изданиях Томского госуниверситета, АН СССР, «Вестнике Высшей школы», «Западно-Сибирском книжном издательстве».

Особое значение имеют его книги. Изданная в 1958 году монография «Устно-поэтическое творчество народов в трудах В. И. Ленина»—

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета
пока единственная в нашей стране монография подобного рода. Но в ней реализована только часть больших творческих планов Николая Федоровича. Следующим этапом была огромная подготовительная работа для написания монографии об устно-поэтическом творчестве народов в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса. В архиве Николая Федоровича осталась выполненная со скрупулезной, изящной точностью огромная картотека к этой, оставшейся ненаписанной монографии.

Положительную оценку не только в академических изданиях СССР («Русская литература» АН СССР и «Народное творчество и этнография» АН УССР), но и в зарубежных изданиях («Народное творчество», 1965, апрель, Белград), и в частных откликах зарубежных ученых В. Бенеша (Чехословакия), академика Гулиана (Румыния), Х. Шнейдера (ГДР) получила монография «О марксистско-ленинских основах теории народно-поэтического творчества» (1963 год).

Жизнь Н. Ф. Бабушкина оборвалась в расцвете творческих сил и планов. Уже после сдачи в печать третьей своей книги «Творчество народа и творчество писателя», вышедшей в 1966 году, Николай Федорович приступил к новой крупной работе, результаты которой должны были воплотиться в монографию «Об искусстве слова».

В своих печатных работах и докторской диссертации, успешно защищенной в 1966 году в Институте мировой литературы им. А. М. Горького, Н. Ф. Бабушкин создал целостную концепцию устно-поэтического творчества народов как искусства слова и как специфической формы проявления общественного сознания народных масс.

По словам академика А. П. Окладникова, «он впервые взялся за создание общей теории фольклора, выдвинул ряд обобщающих категорий и законов развития народного искусства слова, используя богатые материалы отечественного и зарубежного устного творчества и многочисленные работы советских и зарубежных историков, филологов и философов, касающихся тех или иных проблем народно-поэтического творчества».

Некоторые проблемы этой теории уже ставились в работах советских и зарубежных ученых, и здесь Н. Ф. Бабушкин бережно и плодотворно продолжал и развивал достижения предшественников. Но в решении ряда сложнейших проблем он шел самостоятельным путем. Оригинально, по-иному решаются и раскрываются им проблемы синтетичности творческого метода в фольклоре (романтизм-реализм), взаимосвязи стиля и жанра и т. п. Впервые он выдвинул интересную проблему полифонии стиля в произведениях народно-поэтического творчества (былины, «Калевала», «Шицзян», «Манас» и т. п.), перевел в философский план вопрос об индивидуальном и коллективном начале в устном творчестве, опираясь на высказывание Ф. Энгельса об индивидуальном и общественном сознании. Н. Ф. Бабушкин предложил рассмотрение национальной формы в фольклоре не вообще, а в ее составных компонентах, отраженных в национальных образцах устного творчества, много сделал для доказательного решения проблемы типического и индивидуального в монументальных и лирических художественных образах фольклора.

Работы Николая Федоровича отмечены счастливым сочетанием глубины и оригинальности исследовательской мысли с подлинным мастерством художественного анализа. Все они проникнуты боевым духом коммунистической идейности и партийности. Четкость методологических позиций определила и достинства литературного стиля его трудов: непринужденная легкость, ясность, сжатость языка, глубоко обдуманные, взвешенные формулировки.

Н. Ф. Бабушкин был чутким, тактичным человеком, добрым и отзывчивым товарищем. Его искренне и горячо любило студенчество. Общественность области и города знала его как неутомимого пропаган-

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

диста коммунистических идей. Не раз избирался Н. Ф. Бабушкин в руководящие партийные органы и много сил и энергии отдавал партийной работе.

Светлый образ так неожиданно ушедшего от нас Николая Федоровича, прекрасного человека, мудрого учителя, настоящего коммуниста, навсегда останется в памяти всех, кто его знал.

СПИСОК ПЕЧАТНЫХ РАБОТ Н. Ф. БАБУШКИНА

I. КНИГИ

1. Устно-поэтическое творчество народов в трудах В. И. Ленина. Томское книжное издательство, 1958.
2. Ленин — наше солнце. Сб. сибирского народного творчества и поэзии. (Составители, авторы предисловия и примечаний Н. А. Антропянский, Н. Ф. Бабушкин, Я. Р. Кошелев). Томское книжное издательство, 1958.
3. Легенды голубых озер. (Составление, предисловие, примечание и обработка Н. Ф. Бабушкина, Я. Р. Кошелева). Томское книжное издательство, Томск, 1961.
4. О марксистско-ленинских основах теории народно-поэтического творчества. Издательство Томского университета, Томск, 1963.
5. Творчество народа и творчество писателя. Западно-Сибирское книжное издательство, Новосибирск, 1966.

II. СТАТЬИ

6. «Демон» М. Ю. Лермонтова. Сб. работ кафедры русской и всеобщей литературы Самаркандского пединститута, 1942, т. IV.
7. О ленинской оценке Д. Н. Мамина-Сибиряка. Ученые записки ТГУ, 1947, № 4.
8. Партийность — важнейший принцип литературы. Альманах «Томск», 1947, январь — февраль.
9. Из творческой литературной истории поэмы М. Ю. Лермонтова «Мцыри». Ученые записки ТГУ, № 7, 1947.
10. Неопубликованные письма А. М. Горького (1896). Публикация, предисловие, комментарии. Альманах «Томск», 1947, № 2.
11. Речь писателя Н. Н. Наумова. Публикация, комментарии. Альманах «Томск», 1948, № 3.
12. Народные гимны и песни в сочинениях В. И. Ленина. Альманах «Томск», 1948, № 3.
13. Русский народный эпос в сочинениях В. И. Ленина. Труды Томского университета, 1948, № 100.
14. Великий русский поэт А. С. Пушкин. Труды Томского университета, 1949.
15. Выдающийся русский писатель-революционер А. Н. Радищев. Труды ТГУ, Томск, 1949.
16. Поэзия М. Исаковского. Труды ТГУ, Томск, 1951.
17. Из творческой истории «Демона» М. Ю. Лермонтова. Ученые записки ТГУ, № 16, 1951.
18. Н. В. Гоголь — великий русский писатель-патриот. Издательство ТГУ, Томск, 1951.
19. О некоторых вопросах изучения народно-поэтического творчества. Альманах «Томск», 1953, № 7.
20. Основоположники марксизма-ленинизма о А. С. Пушкине. Ученые записки ТГУ, № 20, 1953.
21. Собирать и изучать народное творчество. Обл. газета «Красное знамя» от 26/XII 1963 года.
22. Выдающийся русский писатель-революционер А. Н. Радищев в Томске. Сб. «Русские писатели в Томске». Томск, 1954.
23. Писатели-демократы в Томске. Н. Н. Наумов. Там же.
24. Литературная жизнь современного Томска. Там же.
25. Новая хрестоматия по устному народному поэтическому творчеству. «Вестник Высшей школы». Изд. «Советская наука», 1955, № 1.
26. О понятии «фабула». «Ученые записки ТГУ», 1955, № 8.
27. История одного художественного образа. Альманах «Томск», 1955, № 8.
28. Иностранные афористические жанры народно-поэтического творчества в сочинениях В. И. Ленина. «Ученые записки Томского университета», 1955, № 24.
29. Ленин о социалистической пропаганде посредством песни. «Ученые записки Томского пединститута», 1955, № XIII.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

30. Понятие строгой партийности в ленинских работах 1905 года и некоторые вопросы социалистического реализма. Альманах «Томск», 1956, № 9.

31. Фразеологические обороты в сочинениях В. И. Ленина. (Пословицы, поговорки, крылатые слова). «Русский фольклор». Изд АН СССР, М.—Л., 1956, кн. 1.

32. Изложение выступления на Всесоюзном совещании по вопросам изучения русского народного поэтического творчества. Хроника А. М. Астахова. Совещание по вопросам изучения русского народного поэтического творчества. «Русский фольклор», Изд. АН СССР, 1956, кн. 1, стр. 245.

33. Проблема приоритета коллективного народно-поэтического творчества перед индивидуальным творчеством в свете марксистско-ленинского учения о роли народных масс и личности в истории. Труды ТГУ, 1957, № 3.

34. К вопросу о специфике народно-поэтического творчества. Труды ТГУ, 1957, № 3. 3.

35. Учение Ленина о двух культурах в каждой национальной культуре и место в нем народно-поэтического творчества в культурном наследии. Доклады научной конференции, посвященной 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Изд. Томского университета, 1957, вып. 1.

36. Проблема народности в устно-поэтическом творчестве. Изд. ТГУ, 1957, вып. 1. 1.

37. Новые неопубликованные материалы из жизни В. Я. Шишкова в Сибири. В соавторстве с Я. Р. Кошелевым. Ученые записки Томского пединститута, № 17, 1958. 8.

38. Образ В. И. Ленина в русской литературе. Альманах «Томск», 1958.

39. Неопубликованные письма В. Я. Шишкова. Публикация, предисловие, комментарии в соавторстве с Я. Р. Кошелевым. «Сибирские огни», 1959, № 1.

40. Беспощадный реалист, страстный романтик. Статья о Н. В. Гоголе. «Сибирские огни», 1959, № 4.

41. О работе фольклористов Томска. В соавторстве с Я. Р. Кошелевым. «Русский фольклор», Изд. АН СССР, 1959, кн. IV.

42. Проблемы реализма и романтизма как творческих методов фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Тезисы докладов и сообщений. Улан-Удэ, 1959.

43. Художественная литература и фольклор в работе В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм». Сб. «Некоторые вопросы ленинского философского наследства». Изд. Томского университета, 1960.

44. Рецензия на книгу В. М. Сидельникова «Поэтика русской народной лирики». «Вестник высшей школы», 1961, № 2.

45. Современное народно-поэтическое творчество и проблемы реализма. Сб. «Вопросы творческого метода и мастерства в литературе и фольклоре», Изд. ТГУ, 1962.

46. О специфике стиля в художественной литературе и народно-поэтическом творчестве. Там же.

47. О некоторых специфических чертах фольклора как формы общественного сознания народных масс. Там же.

48. Вопросы эстетики на XXII съезде КПСС. Сб. работ городской научной конференции по материалам XXII съезда КПСС, 1963.

49. Анатоль Франс и фольклор. Сб. «Вопросы художественного метода и стиля». Изд. ТГУ, Томск, 1964.

50. Композиция литературного произведения как творческий процесс. Тезисы докладов. Сб. «Сюжет и композиция в изучении и преподавании художественной литературы», Московский госпединститут им. В. И. Ленина, М., 1965.

51. Сергей Есенин об орнаменте в народном творчестве и литературе. Сб. «Вопросы фольклора», Изд. ТГУ, 1965.

52. Об искусстве слова. Сб. «Писатели о себе», Новосибирск, 1966.

53. О марксистско-ленинских основах теории народно-поэтического творчества. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Институт мировой литературы им А. М. Горького, 1966.

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

СОДЕРЖАНИЕ

В. Д. Морозов. К вопросу о концепции романтизма в эстетике В. Г. Белинского. (Статья первая) . . . 3
Ф. З. Канунова. Повесть А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек». (К проблеме эволюции романтизма писателя) . . . 17
В. М. Шамахова. Проблема художника и искусства в эстетике Н. А. Полевого . . . 47
Т. И. Ходукина. К вопросу о генезисе жанра романтической драмы . . . 55
Т. И. Ходукина. «Маскарад» как драма романтическая по методу . . . 68
Л. А. Герасименко. Проблемы романтизма в эстетике Тургенева 50-х годов 90
Н. А. Антропянский. А. В. Луначарский о национальном своеобразии романтизма. (Норвежский романтизм. Ибсен) . . . 101
Д. Л. Соркина. «Фонтастический реализм» Достоевского. (Статья первая) . 112
Н. Н. Грузинская. Новая бытопись А. Ф. Писемского в романе «В водовороте» . . . 125
Л. М. Шкаруба. К вопросу о мировоззрении Станюковича в 70—80-х годах 135
К. О. Варшавская. К проблеме изучения жанра новеллы . . . 149
А. А. Ачатова. Проблема героя и стиля в творчестве писателей-реалистов начала XX века . . . 157
Н. Н. Киселев. Вокруг «Мандата» Н. Эрдмана . . . 169
Н. Н. Киселев. Дискуссия о советской сатире в литературной и театральной критике 20-х годов . . . 182
Р. И. Колесникова. О романе В. Шишкова «Ватага» . . . 200
В. Н. Сушкова. Образ коммуниста в романе П. И. Замойского «Лапти» . 214
Н. Б. Реморова. Пушкинские традиции в поэзии Дмитрия Кедрина . . 225
А. Ф. Алексеев. О принципах реализма в поэзии А. Твардовского . . . 237
Э. В. Бурмакин. К вопросу о специфике очеркового жанра . . . 244
К. О. Варшавская. Проблема личности и жанровое новаторство А. П. Чехова . . . 255
Памяти Николая Федоровича Бабушкина (1913—1969) . . . 268

Электронная библиотека (репозиторий)
Томского государственного университета

Цена 2 руб. 49 коп.