ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

24

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Томск—1955

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

24

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Томск—1955

Отв. редактор проф. А. П. Бунтин.

Редактор выпуска доц. Н. Ф. Бабушкин.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Проф. А. П. Бунтин (отв. редактор, ректор университета), проф. В. А. Пегель (зам отв. редактора), проф. Б. Г. Иоганзен (ученый секретарь редколлегии), доц. Н. Ф. Бабушкин, доц. З. Я. Бояршинова, доц. Д. А. Васильев, доц. А. И. Данилов, к. ю. н. А. Н. Ким, доц. А. В. Коваленок, член-корр. АН СССР В. Д. Кузнецов, проф. П. П. Куфарев, проф. М. М. Окунцов, проф. И. М. Разгон, доц. П. И. Скороспелова, проф. М. В. Тронов.

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

№ 24 1955

Доц. Б. Л. Беляев

ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ «РАЗГРОМА» А. А. ФАДЕЕВА

Повесть «Разгром» А. А. Фадеева является выдающимся произведением социалистического реализма. Замысел «Разгрома» возник у А. А. Фадеева еще в 1921—22 гг., но серьезно работать над повестью[1]) писатель стал в 1925—26 гг., печатая отдельные главы в журналах «Молодая гвардия», «Октябрь», «Лава» (Ростов) и газете «Советский юг»; в 1927 году «Разгром» впервые был опубликован отдельным изданием.

Читатели и огромное большинство критиков рассматривали и рассматривают это произведение как крупный успех молодого писателя, значительное достижение советской литературы. Как известно, спустя немного лет после появления «Разгрома» в печати повесть становится предметом изучения в советской школе и вузе. Общее мнение справедливо относит его к числу выдающихся классических произведений советской литературы.

Как же случилось, что Фадеев от двух ранних своих произведений, которые многими критиками объявлялись лишь пробой пера, первыми литературными опытами начинающего писателя, поднялся сразу до такого совершенного произведения, как «Разгром»?

Исследователи говорят о том, что Фадеев после создания первых произведений многому научился, изучая классиков русской литературы, что созрел и окреп его талант, но в то же время до сих пор остается мало исследованным творческий путь писателя от первых произведений до «Разгрома». До сих пор не было найдено связующего звена между первыми произведениями Фадеева и его «Разгромом» (обычно исследуется его работа в газетах Северного Кавказа, рассматриваются газетные статьи Фадеева периода 1925—26 г., что, конечно, представляет интерес и имеет значение для выяснения идейных взглядов писателя, но далеко еще не может заменить показа эволюции Фадеева-художника).

Выступая в 1932 году с докладом на собрании литературных кружков Замоскворецкого района г. Москвы, Фадеев сказал, что после первых своих произведений он много работал—«начал писать свой теперешний роман «Последний из удэге»[2]), писал отдельные главы из «Разгрома», начал писать повесть, которая не увидела света. Все, что я писал тогда, меня не удовлетворяло. В результате раздумий и работы меня увлекла тема романа «Разгром», который я начал писать в 1925 году уже систематически»[3]).

---

[1]) В своих статьях (конца 20-х — начала 30-х годов) А. Фадеев называет «Разгром» то повестью, то романом. Мы считаем первое определение более правильным.

[2]) Темы «Разгрома» и «Последнего из удэге», как сказал в своем докладе А. А. Фадеев, в первое время переплетались в его представлении.

[3]) А. Фадеев. Литература и жизнь. М, «Советский писатель», 1939, стр. 151.

В этом высказывании Фадеева есть указание на связующее звено между первыми произведениями и «Разгромом». Составляющие это звено произведения не стали объектами исследования литературоведов, так как не были опубликованы. Изучение рукописей из личного архива писателя[1]), проведенное автором статьи, позволило найти и исследовать это связующее звено. Им являются незаконченные, никогда не публиковавшиеся произведения Фадеева «Таежная болезнь» (1924—25 гг.)— «повесть, которая не увидела света» и «Смерть Ченьювая» (1924—25 гг.)—повесть, в которой темы «Разгрома» и «Последнего из удэге» еще сильно переплетались в представлении писателя.

Над повестью «Таежная болезнь» А. Фадеев работал в 1924—25 гг. в Краснодаре и Ростове-на-Дону. Действие повести по времени совпадает с «Разгромом» (лето, осень 1919 г.) и также происходит в приморской тайге. В связи с неизученностью этой повести приводим ее краткий сюжет: японские интервенты разгромили отряд партизан и преследуют его. Падают сраженные пулями люди. Партизаны под огнем врага взбираются на сихотэ-алиньские кручи. Среди партизан член областного комитета партии Петр Звонцов, популярный у рабочих края партийный деятель, «Старик», как зовут его товарищи за его седые волосы. Голова Звонцова оценена врагами. Его преследуют; на нем сосредоточен основной огонь. Люди инстинктивно отдаляются от «Старика». Рядом с ним бежит только девушка—медицинская сестра, но она падает, сраженная пулей. «Старик» остается один. Далее изображаются его странствования по тайге, его сложные переживания, воспоминания о городе, о товарищах. Картины приморской тайги служат красочным фоном для этих переживаний.

Спустя несколько дней «Старик» выходит к одинокой смолокурне, встречается здесь с кретьянами, которые указывают ему дорогу к деревне Ариадна, где расположился партизанский отряд Дубова.

Во второй части повести автор знакомит читателей с предисторией отряда Дубова, вырвавшегося из Шибинской ловушки и с боями прорвавшегося в долину Тудо-Ваки. Но и здесь его подстерегают опасности. В соседних селах появляются казаки. Разведчик докладывает об этом председателю совета отряда Мечику. Командир отряда Дубов созывает совет отряда... На этом текст рукописи обрывается. Повесть осталась незаконченной.

Изучение этой незаконченной повести позволяет сделать вывод, что она является той первоосновой, на которой позднее был создан «Разром». Что говорит в пользу этого предположения?

1. СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ СОВПАДЕНИЯ

И в том, и в другом случае повествуется о выходе партизан в конце лета—начале осени 1919 года из кольца японо-казачьих частей в глубинные таежные районы Приморья. Две сюжетных линии повести: переход «Старика» в долину Тудо-Ваки и переход отряда Дубова из Шибишей в Тудо-Ваки слились позднее в «Разгроме» в одну сюжетную линию, при этом Фадеев отдал предпочтение второй сюжетной линии (переход отряда из Шибишей в Тудо-Ваки).

2. ОБРАЗНЫЕ СОВПАДЕНИЯ

Образ «Старика» идейно близок Левинсону, хотя и не тождественен ему. Оба они являются опытными партийными работниками, хорошо известными областному комитету партии, тесно с ним связанными.

[1]) По разрешению А. А. Фадеева

«Всю сознательную жизнь он, почти забывая о собственном существовании, занимался другими людьми—людьми своего класса. И это занятие заключало основной смысл и неосознанную радость его жизни» (стр. 1 об. рукописи). Эта характеристика, которую А. Фадеев дает «Старику», приложима полностью и к Левинсону.

Образ Дубова в «Таежной болезни» идентичен Дубову в «Разгроме» (но Фадеев делает его в последнем случае не командиром отряда, а командиром взвода). При этом проявляется не только тождество фамилий, но и наружности, привычек, поступков, действий и т. д.

Мечик в «Таежной болезни» занимает более высокое общественное положение, чем «Мечик» в «Разгроме». Он является председателем совета отряда. Однако, несомненно, этот Мечик—первооснова образа того же наименования в «Разгроме». Это стройный, белокурый, лет 18 юноша; во время опасности «неумолимая, слепая сила гнетет и давит его, лишая воли к жизни» (стр. 18 об. рукописи); он «потерял великую веру в необходимость и справедливость того дела, которому отдал свою жизнь» (стр. 19); «ему хотелось и нельзя было уйти от нее (опасности, **Б. Б.**) и от всех этих покорных, придавленных людей, от мыслей терпких, пустых и страшных своей пустотой» (стр. 18 об. рук.).

Таким образом, у Фадеева в этой повести уже налицо основной психологический рисунок образа Мечика, использованный им в «Разгроме». Любопытно, что в воспоминаниях Мечика присутствует уже и эпизод со спасением его лошади, попавшей в трясину, когда Мечик развязывает зубами скользкий, пропахший болотом, тиной, илом узел веревки, с помощью которой вытаскивали его тонувшую лошадь (стр. 19 рукописи).

В повесть «Таежная болезнь» вводится как персонаж спиртонос Стыркша, почти в тех же, что и в «Разгроме», выражениях беседующий со «Стариком», голова которого оценена врагами. Наконец, в воспоминаниях Петра Звонцова дан образ Крайзельмана—председателя подпольного областного комитета, выражающего вместе с другими большевиками-подпольщиками беспокойство по поводу исчезновения Петра Звонцова после разгрома отряда (о Крайзельмане А. А. Фадеев упоминает в рассказе «Против течения» и в «Разгроме»).

3. СХОДСТВО СИТУАЦИЙ

1. Дубов совершает набег на ст. Муравьев-Амурскую и попадает затем в «Шибишинскую ловушку» («Таежная болезнь»).	Взвод Дубова совершает налет на линию жел. дороги и благополучно примыкает к отряду Левинсона в дер. Шибиши («Разгром»).

2. «Ночью под перекрестным огнем противника, при свете зажженного бомбометом села, Дубов прогатил Удегинское болото и, потеряв половину бойцов, вышел на Рождественский тракт. Никто не верил, что он сумел сделать это в одну ночь—потому что удэгинское болото было непроходимой трясиной в 20 саженей в ширину, потому что вербняк для гатей нужно было таскать за $^1/_2$ версты, потому что в отряде не было ни одного топора, и ветки рубили японскими штыками, потому что могли работать только 40 человек, а остальные сдерживали напор двух казачьих эскадронов и потому, что бой шел всю ночь на ровном месте, а у противника имелись пулеметы, и никто в отряде не ел и не спал уже несколько суток. Но Дубову удалось, провести через болото даже лошадей и, перейдя на другую сторону, взорвать гать динамитом, задержав наседающего противника. Его отряд был первым и последним, сумевшим уйти из Шибишинской ловушки». (стр. 17 рукописи).

На этой основе Фадеев создал одну из самых совершенных в художественном отношении глав «Разгрома»—главу «Трясина».

3. В зажиточной деревне Рождественке, где Дубову не дали проводника в долину Тудо-Ваки, сказав, что туда нет никакой дороги (и туда никто не ходил из этой деревни),	Так как в этом эпизоде партизанский командир Дубов был показан в не слишком хорошем виде (проявил несправедливость, самоуправство), Фадеев в «Разгроме» коренным образом переделывает этот эпи-

Дубов расстрелял председателя и секретаря волостного земства «за ложь и содействие белым», а лысого 80-летнего попа просто на всякий случай. Насильно взяв первого попавшегося крестьянина в качестве проводника, Дубов и его расстреливает, когда тот заблудился в тайге, и после многих лишений самостоятельно приводит отряд в долину Тудо-Ваки.

(«Таежная болезнь»).

4. Неудачный переход в Ариадну, где не было ни крошки продовольствия и заведомо некуда было уйти (в долине Тудо-Ваки оказались казаки и уже шли бои с ними).

(«Таежная болезнь»).

5. Во время боя «Старик» говорит растерявшемуся в тяжелой опасной обстановке Федорчуку, чтобы подбодрить его: «Неужели ты думаешь, что они, — тут он неопределенно ткнул пальцем в вербовые заросли,— полезут за нами на Эльдагоусскую тропу? Нет уж, брат, дудки, — этот номер не пройдет».

«Старик» похлопывает Федорчука по плечу, шутит с ним, хотя и не знает ни о какой Эльдагоусской тропе.

6. «Старик» замечает, как некоторые партизаны попавшего в тяжелое положение отряда украдкой срывают с фуражек красные бантики.

зод. Левинсон приказывает расстрелять кулака, предавшего Метелицу, а попа—отпустить, тактично решая проблему взаимоотношений с местным населением, в то время как поведение Дубова могло вооружить население против партизан.

Прорыв в долину Ирохедзы, где не было ни крошки продовольствия, но существовала возможность уйти в долину Тудо-Ваки, богатую лошадьми и хлебом.

(«Разгром»)

Идейный замысел «Разгрома» требовал от писателя спасти оставшееся ядро отряда, не обрекать его на уничтожение, как это, повидимому, могло статься с отрядом Дубова в «Таежной болезни».

Ср. разговор Левинсона с Чижом в «Разгроме» (гл. VI): «...Когда Чиж, осмелевший от страха, спросил однажды, почему он ничего не предпринимает, Левинсон вежливо щелкнул его по лбу и ответил, что это «не птичьего ума дело». Всем своим видом Левинсон как бы показывал людям, что он прекрасно понимает, отчего все происходит и куда ведет, что в этом нет ничего необычного или страшного и он, Левинсон, давно уже имеет точный безошибочный план спасения. На самом деле он не только не имел никакого плана, но вообще, чувствовал себя растерянно...»

Ср. аналогичное описание отступления отряда Шалдыбы в «Разгроме» (гл. I): «Разъяренный Шалдыба хлестал плеткой во все стороны и не мог удержать людей. Видно было, как некоторые срывали украдкой красные бантики».

4. СХОДСТВО ОПИСАНИЙ

Описание деревни, куда отправился «Старик» после выхода из тайги (стр. 16 рукописи), почти полностью, даже в мельчайших деталях совпадает с описанием деревни в долине Тудо-Ваки, которая открылась перед Левинсоном и оставшимися в живых после прорыва 18 партизанами («Разгром», гл. XVII). Пейзажи повести «Таежная болезнь»—осенняя золотая тайга — напоминают тайгу, которую Фадеев показал в «Разгроме», напр.: «Со всех сторон обнимала его хвойноиглая, златолистая, сухотравная, напоенная осенней тишиной тайга. За желтым ветвистым кружевом уже не таился зверь... Трепетной утренней бирюзой играли ключи под нежарким солнцем. Печально и тихо, как слезы, звенели по листьям янтарные росы. Засыхавшая осока шуршала в заводях зазывно, маняще, таинственно» (ср. описание тайги в гл. XII «Разгрома»).

5. ЯЗЫКОВОЕ СХОДСТВО

Повесть «Таежная болезнь» написана в стилистической манере, близкой «Разгрому»,—простыми, значительно распространенными предложениями с обособленными определениями и деепричастными оборотами, а также сложно-сочиненными или сложно-подчиненными предложениями. В повести «Таежная болезнь» сравнительно с ранними произве-

дениями синтаксис Фадеева развивается в сторону преобладания усложненной конструкции предложений, позволяющей высказать в одной синтаксической единице большее количество мыслей. В повести появляются также характерные для «Разгрома» психологические эпитеты, метафоры и сравнения.

Например, «назойливые свинцовые мухи» (пули), «округлочеткий плач японских карабинов», «Огненными нитками — настойчиво, жестко, бесстрастно—строчили бездушные пулеметы» и т. д. Известно, что аналогичные эпитеты и метафоры встречаются и в «Разгроме».

Работая над повестью «Таежная болезнь», А. Фадеев совершенствовал свое художественное мастерство, учась главным образом изображению чувств и переживаний людей, учась умению ярко, красочно рисовать картины природы.

Особенно много дала Фадееву работа над образом «Старика»— большевика-руководителя и организатора масс. А. Фадеев, как в рассказе «Против течения», ставил своего героя в исключительно трудные ситуации, заставляя его бороться со смертельной опасностью, мобилизовать все его силы и чувства для борьбы с нею. Изображая странствования своего героя по тайге, оторвав его на некоторое время от коллектива, от его боевых товарищей, Фадеев учился умению изображать переживания—воспоминания героя о его подпольной деятельности, о пребывании в партизанском отряде, о товарищах, оставшихся в городе. Фадеев учился изображать психологию человека, показывать различные оттенки чувств и переживаний: чувство радости после спасения от смертельной опасности, чувство одиночества и страха, овладевающие человеком, не привыкшим к тайге, и умение сильного волей человека перебороть этот страх; переживания человека, который после многих дней странствований по тайге снова встречается с людьми, и т. д. Фадеев учился передавать тончайшие ощущения человеческого организма, чувство осязания, зрения, слуха, обостряющиеся у одинокого человека в тайге, передавать разнообразные краски, запахи, шорохи тайги, которые с помощью органов чувств воспринимаются человеком.

Работа Фадеева над повестью „Таежная болезнь" помогла ему овладеть методом психологического анализа, вооружившись которым он мог приступить к созданию «Разгрома».

Надо полагать, что в дальнейшем, в оставшемся ненаписанном продолжении повести, А. Фадеев думал изобразить приход «Старика» в отряд Дубова в Ариадне в опасный и трудный момент, показать, быть может, как «Старик» спасает отряд, выводит его из опасного положения, т. е. выразить идею «Разгрома» о направляющей и организующей роли партии в партизанской борьбе. Весьма вероятно, что могла быть показана героическая смерть Дубова и наряду с этим разоблачен как трус и дезертир Мечик.

На основании сказанного выше можно сделать вывод, что именно из незаконченной повести «Таежная болезнь», на ее основе и вырос «Разгром» со всеми его идейными, сюжетно-композиционными и стилистическими особенностями.

А. Фадеев подходил к своим зрелым произведениям еще с другой стороны, работая над повестью «Смерть Ченьювая», в которой, как об этом говорил сам Фадеев, не называя этой повести, идеи «Разгрома» и «Последнего из удэге» еще сильно переплетались.

Над этим произведением А. Фадеев работал в 1924—25 гг. в Краснодаре и Ростове-на-Дону. Сохранилось начало этого произведения, которое состоит из двух глав.

Первая из них воспроизводит почти в точности вошедший в «Последний из удэге» эпизод встречи отряда Гладких с сухузми Ли-Фу

(ч. II, гл. XVII—XXI)[5]), только вместо отряда Гладких поставлен отряд Левенсона, который в этом отрывке впервые появляется в творчестве А. Фадеева.

Левенсон встречается с Ли-Фу, ведет с ним разговор, воспроизведенный потом в «Последнем из удэге», как диалог Гладких и Ли-Фу.

Фадеев дает уже некоторые известные по «Разгрому» портретно-психологические детали, характеризующие Левинсона: «... глубокие и большие, не по лицу, глаза смотрят с обычной невозмутимостью. Глаза у Левинсона—немутнеющие озера вбирают человека вместе с унтами и видят в нем многое такое, что, может быть, самому человеку неведомо». (стр. 2 рукописи).

В этой главе появляется и хорошо известный по «Разгрому» ординарец Левинсона—Морозка. Он показан здесь как враль, балагур-весельчак, смело вступающий в разговоры с хунхузами, бесцеремонно «забирающийся» в их кисеты с табаком.

В этой главе есть и Гончаренко, «угрюмый подрывник», который несколько раз пытался уличить Морозку во лжи, но «был слишком неизобретателен на слова и больше мычал да сопел, копаясь в кожаных вьюках» (стр. 4 рукописи).

Здесь же даны такие детали, как «кремневые лица», «сухие узловатые руки»[6]) партизан, видные при свете костров.

Во второй главе изображается нападение хунхузского отряда Ка-се на госпиталь Сташинского, нападение, которое не приводит к уничтожению госпитального персонала и больных и раненых партизан лишь потому, что когда-то Сташинский лечил Ка-се и тот в благодарность за это сохраняет жизнь всем находящимся в госпитале, ограничившись лишь разграблением его медикаментов[7]).

А. Фадеев многое перенес из этой главы в «Разгром»: и фамилию врача, и описание расположения госпиталя, точно совпадающее с описанием, данным в «Разгроме» (см. гл. II); причем в рукописи («Смерть Ченьювая») Фадеев указывает даже точное место нахождения госпиталя—верховье Даубихе. Но в рукописи нет пока ни Харченко, ни Вари, ни знакомых по «Разгрому» раненых. Здесь выведены два фельдшера, несколько сестер-сиделок и раненых, по психологическому рисунку образов не совпадающих с персонажами «Разгрома».

Исследование рукописей повести «Таежная болезнь» и «Смерть Ченьювая» показывает, что писатель взял из них некоторые образы—характеры, многие эпизоды, ситуации, часть описаний, использовав все это для создания «Разгрома».

---

[5]) В повести «Смерть Ченьювая» фамилия командира отряда Левенсон (в «Разгроме»—Левинсон).

[6]) Ср. кремневое лицо, узловатые руки у Гончаренко в «Разгроме».

[7]) В повести «Смерть Ченьювая» А. Фадеев хотел изобразить жизнь удэгейского племени (рода Ченьювая) после Великого Октября, открывшего перспективы свободной и счастливой жизни и для малых народностей. Писатель должен был показать, как красные партизаны защищали жизнь и имущество малых народностей, проживавших в Приморье, от опустошительных разбойничьих набегов хунхузов.

Кафедра русской литературы
Томского государственного университета
имени В. В. Куйбышева

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

№ 24 1955

Доц. Н. Ф. Бабушкин

ИНОСТРАННЫЕ АФОРИСТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ НАРОДНОПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА В СОЧИНЕНИЯХ В. И. ЛЕНИНА

Среди понятий афористических форм языка и мышления нет четких границ: во всей фразеологии того или иного языка мы встречаемся с такими понятиями, как афоризм, изречение, парадокс, различные тропы, идиома, пословица, поговорка, крылатые изречения и слова, лозунг-призыв и т. п. В известных трудах акад. В. В. Виноградова разработаны вопросы об особенностях основных типов фразеологических образований и многие другие языковедческие проблемы фразеологии. Не вдаваясь в анализ этих вопросов, необходимо в настоящий момент четко выделить те афористические формы языка и мышления, о которых идет речь в данной работе.

В сочинениях Ленина использован богатейший материал малых жанров устного народного творчества (пословицы, поговорки, идиомы, массовые лозунги-призывы, крылатые изречения и слова). Следовательно, в поле зрения попадают не вообще афористические формы языка и мышления, а лишь те, которые созданы в процессе устного творчества народов, или такие малые жанры, письменное происхождение которых забыто, и они выступают в устном обиходе общенародного языка без признаков своего происхождения. Эти явления иногда определяют условно как «литературный фольклор», а поэт А. Твардовский назвал их «полуфольклорной стихией»[1]). Очень часто изречения литературного происхождения или изречения отдельных известных в истории лиц становятся общенародными пословицами и поговорками.

Исследователи и собиратели устного творчества постоянно дают высокую оценку пословицам и поговоркам, но такие малые жанры устного творчества, как просторечные, разговорные речения, идиомы и крылатые слова, должной оценки не получили, в сборники и хрестоматии народного творчества они не вводятся и вообще игнорируются. Между тем народ в идиомах и крылатых словах проявляет свою мудрость, остроумие, вводит в них художественную образность и языковую изобретательность в крайней, предельно афористической форме.

В. И. Ленин указывал, что иногда такие малые словесные формулы, как, например, крылатые слова, способны раскрывать сущность довольно сложных жизненных явлений. В своем политическом фельетоне «Соседи по имению» (1914 г.) он писал: «Бывают такие крылатые слова, которые с удивительной меткостью выражают сущность довольно сложных явлений» (т. 20, с. 261)[2]).

[1]) А. Твардовский. Как был написан «Василий Теркин». М. 1952, с. 43.

[2]) Цитаты ленинских текстов по 4-му изданию сочинений В. И. Ленина. Иные источники цитат оговорены особо.

Ленинскую оценку крылатых слов можно распространить тем более и на все другие афористические формы языка и мышления, в которых народ выступает именно как языкотворец[3]). Причем заметим, что в вышеназванных малых формах устного творчества часто наряду с логической стороной необходимо видеть и первоначальную образность, вскрывающую типические стороны явления или предмета, дающую материалы для определенной морали. Эта образность не является развернутой, но она в прямой или аллегорической форме дает первоначальный очерк человеческого характера или этическую оценку определенных взаимоотношений людей. Например: волк в овечьей шкуре; смелость города берет; поспешишь, людей насмешишь; и волки сыты и овцы целы; паны дерутся, а у хлопцев чубы трещат; грош цена; свинью подложить; семь пятниц на неделе и т. п. В этих афористических формах мы находим и суждение, и этический элемент, и зачатки образности с уловимым, хорошо ощущаемым типическим очерком человеческого характера, данного в образном намеке. Академик В. В. Виноградов пишет по этому поводу следующее:

«...Многие крепко спаянные фразеологические группы легко расшифровываются как образные выражения. Они обладают свойством потенциальной образности. Образный смысл, приписываемый им в современном языке, иногда вовсе не соответствует их фактической этимологии. По большей части, — это выражения, состоящие из слов конкретного значения, имеющие заметную экспрессивную окраску»[4]).

Эти зачатки образности, художественности и вносят в данные формы определенную экспрессивную окраску, которая вообще характерна для всего словесного художественного творчества. В сочинениях Ленина малые жанры устного творчества, помимо собственного образного, логического и морально-этического значения, имеют еще и функцию экспрессивного усиления текста, внесения в политическую или теоретическую речь определенного эмоционального элемента (ирония, сарказм, презрение, радость, пафос героики и т. п.), что будет ниже рассмотрено на конкретном материале.

В сочинениях Ленина в афористические формы языка и мышления привносится еще одно качество — они из общеморальной, нравоучительной сферы, из области житейского остроумия и шутливости, из безличной абстрактной афористичности переключаются в сферу идеологической борьбы, получают острую политическую направленность против конкретных объектов — тех или иных врагов марксизма-ленинизма, против тех или иных конкретно названных общественных пороков, а иногда становятся боевыми лозунгами. Об этой роли пословиц, крылатых изречений говорил и сам Ленин. Например, в статье «О фракции сторонников отзовизма и богостроительства» он указывает, что используемое им крылатое изречение относится «к области личной морали», и затем дает расшифровку того, как это изречение следует понимать «по отношению к идейно-политическим направлениям». Приводим полностью это крайне важное высказывание Ленина о переключении афоризма из области личной морали в сферу идейно-политических отношений:

«Давно уже сказано, что лицемерие есть дань, которую порок платит добродетели. Но это изречение относится к области личной морали. По отношению к идейно-политическим направлениям надо сказать, что лицемерие есть то прикрытие, за которое хватаются группы, внутренно неоднородные, составленные из разношерстных, случайно сошедшихся эле-

---

[3]) См. выражение В. Маяковского: «у народа, у языкотворца...».

[4]) В. В. Виноградов. Русский язык. Грамматическое учение о слове. 1947, стр. 24.

ментов, чувствующих себя слабыми для открытого, прямого выступления» (т. 16, ст. 35).

Подобный анализ Ленина при использовании им известного изречения также будет постоянно учитываться нами в связи с рассмотрением конкретных материалов темы исследования.

И еще одно предварительное замечание. В науке об устном народном творчестве и языкознании образовалась традиция разграничения таких понятий и жанров, как пословица и поговорка. Причем этому разграничению некоторые исследователи придавали принципиальный характер, хотя так же традиционно рассматривали пословицы и поговорки всегда вместе, неразрывно. Сошлемся по этому поводу на Ю. М. Соколова, который, следуя В. Далю и др., писал:

«Отличие поговорки от пословицы Даль усматривает главным образом в том, что пословица представляет собой полно выраженное суждение, а поговорка лишь намек на вывод, выражается намеком. При этом пословица, как будет видно ниже, всегда выражена синтаксическим предложением, а поговорка может быть только одной его частью. Например, выражение: «чужими руками жар загребать» есть поговорка, а если бы было дано полное суждение: «чужими руками жар загребать легко», то это было бы уже пословицей; «сваливать с больной головы на здоровую»—поговорка, а прибавить к этой поговорке сказуемое — «ненакладно», и получится пословица, полная притча»[5]).

Но там же Ю. М. Соколов признает **«чрезвычайную близость»** друг к другу пословиц и поговорок и выступающую отсюда необходимость рассматривать их **«всегда вместе»**.

На наш взгляд проблема разграничений понятий «пословица» и «поговорка» является надуманной, она не имеет существенного значения ни с логической, ни с морально-этической, ни с художественной точки зрения. Если и возможны в этом случае суждения с синтаксической точки зрения, то они превращаются в собственно-грамматические суждения и выходят за рамки проблем жанра. В сочинениях Ленина (как и в работах Сталина) нигде не подчеркивается какая-либо принципиальная разница между названиями «пословица» и «поговорка», эти оба названия применяются ими в одинаковом значении. В силу этого, естественно, теряет смысл дальнейшее несущественное разграничение друг от друга пословицы и поговорки.

Так Ленин изречение: «на молодца, сам — овца», называет пословицей (т. 17, с. 138), а Сталин эту же пословицу, да еще в более распространенной форме: «молодец против овец, а на молодца—сам овца», называет **народной поговоркой**[6]). Или, например, Ленин изречение «не хвались, едучи на рать, а хвались, едучи с рати» часто называл то пословицей, то поговоркой. Во всех случаях использования этой **пословицы — поговорки** Ленин разоблачал ошибочные, а иногда и прямо враждебные попытки забежать вперед, заменить трезвую оценку реальной обстановки пустой похвальбой, левацкой фразой («потеряв голову, мы все потеряем»,—строго предупреждал Ленин,—см. т. 26, с. 145). В одной работе он призывал следовать «мудрому совету мудрой пословицы» (там же, с. 143—146), в другой работе говорил, что необходимо «при-

---

[5]) Ю. М. Соколов, Русский фольклор. М, 1941, с. 200 (сноска). То же повторяет, например, А. А. Кайев: «Русская литература», часть 1, 1953, с. 92—93.

[6]) См. И. Сталин, «О Великой Отечественной войне Советского Союза». М., 1947, стр. 56. В дальнейшем цитаты из 13-ти томов сочинений И. В. Сталина особо оговариваться не будут.

держиваться мудрой русской поговорки» (т. 33, с. 90, см. также т. 8, с. 340, т. 17, с. 323, т. 25, с. 149)[7].

В настоящей работе мы сознательно не будем проводить никакой грани между названиями пословица и поговорка, считая вопрос о разграничении этих понятий искусственным и не заслуживающим внимания. Так же без особых оговорок будут даны и те литературно-разговорные изречения, которые усвоены общенародным разговорным языком и выступают в качестве пословиц или крылатых изречений и слов.

В сочинениях Ленина использованы малые жанры устного творчества многих народов мира, фразеология древних языков: мы встречаем русские, французские, немецкие, итальянские, английские, американские, греческие, латинские пословицы, поговорки, крылатые слова и изречения. Но преимущественно эти малые жанры — русской фразеологии. Ленин иногда указывает на национальное происхождение той или иной пословицы, дает пословицу на иностранном языке, но здесь же, как правило, дает или перевод или эквивалент в виде равнозначной русской пословицы. Сталин всегда дает эти малые формы лишь в русском звучании, как полностью обрусевшие. Давая, например, заглавие статьи «С востока свет» (т. 4, с. 177), он не ссылается на латинское изречение: Ex Oriente lux, так как эти крылатые слова уже вошли в русскую фразеологию. В статье «Победа кадетов», разоблачая предательство меньшевика Церетели, Сталин иронически замечает: «Мавр сделал свое дело, Мавр может уходить» (т. 3, с. 134). Эти слова поставлены в кавычки, но без сноски на источник (Ф. Шиллер, «Заговор Фиеско»), т. к. они тоже давно вошли в русскую фразеологию в качестве крылатых слов, оторвавшихся от сюжета шиллеровской трагедии. Также без ссылок на французскую фразеологию и Сталин и Ленин использовали французскую поговорку le mort saisit le vif (мертвый хватает живого). Обличая реакционного военного министра Керенского, именовавшегося в либеральных кругах «социалистом», а на самом деле осуществлявшего то, о чем мечтали свергнутые Гучков и Милюков, Сталин в статье «Вчера и сегодня (кризис революции)», в июне 1917 г. писал иронически по этому поводу: «Поистине «мертвые хватают живых» (т. 3, с. 81).

Ленин не раз и еще более развернуто, также без ссылок на французскую фразеологию, использовал эту **русскую** поговорку. Рассмотрение ленинских приемов развернутого толкования этой обрусевшей поговорки в области политики и философии очень показательно, т. к. именно на таких примерах видна та большая и важная роль, какую Ленин отводил в своих работах этим малым жанрам устного народного творчества, переведенным им же самим в политическую и теоретическую (философскую) сферу.

Критикуя рабочедельцев, он с иронией писал:

«Поистине: мертвый схватил живого, мертвые рабочедельские теории безнадежно омертвили и новую «Искру» (т. 8, с. 150). Блестяще и в развернутом виде использована Лениным данная поговорка в его классической работе «Материализм и эмпириокритицизм». В ней указывается, что Богданов в своей философии несет такой махистский «привесок», «который превращает ее в служебное орудие реакционеров, т. к. «мертвый хватает живого», и реакционеры «на тысячи ладов с сотни профессорских кафедр распространяют **вот это самое** мертвое за живое, против живого, с целью задушить новое» (т. 14, с. 311). И несколько ниже Ленин заключает: «...мертвый философский идеализм хватает живого марксиста Богданова» (там же, с. 312).

---

[7]) Еще М. Е. Салтыков-Щедрин называл это изречение русской пословицей (см. «Губернские очерки»: «Озорники»).

И, наконец, все эту же поговорку Ленин дважды истолковывает в самом широком смысле, имея в виду тлетворные остатки капитализма, которые, как мертвый над живым, тяготеют еще над новым советским обществом. В своем «Докладе о борьбе с голодом 4 июня 1918 г.» он предупреждал:

«Да, рабочий класс китайской стеной не отделен от старого буржуазного общества. И, когда наступает революция, дело не происходит так, как со смертью отдельного лица, когда умерший выносится вон. А когда гибнет старое общество, труп буржуазного общества нельзя заколотить в гроб и положить в могилу. Он разлагается в нашей среде, этот труп гниет и заражает нас самих» (т. 27, с. 397).

Это же развернутое сравнение умирающего капитализма и новой, советской действительности с поговоркой «мертвый хватает живого» он еще более прозрачно дал в «Письме к американским рабочим» со ссылкой на приведенные выше слова:

«И труп буржуазного общества, как мне приходилось уже однажды указывать, нельзя заколотить в гроб и зарыть в землю. Убитый капитализм гниет, разлагается среди нас, заражая воздух миазмами, отравляя нашу жизнь, хватая новое, свежее, молодое, живое, тысячами нитей и связей старого, гнилого, мертвого» (т. 28, с. 54).

Такое частое использование обрусевшей поговорки у Ленина и Сталина объясняется еще может быть и тем, что ее во французском написании с немецким переводом использовал в свое время К. Маркс в «Предисловии к первому изданию» «Капитала», при этом поговорка раскрыта в том же смысле, в каком ее развернет затем Ленин в своих работах. Маркс писал:

«Наряду с бедствиями современной эпохи нас гнетет целый ряд унаследованных бедствий, возникающих вследствие того, что продолжают прозябать стародавние, изжившие себя способы производства и соответствующие им устарелые общественные и политические отношения. Мы страдаем не только от живых, но и от мертвых. Le mort saisit le vif! (Мертвые тащат за собою живых!)»[8]).

Приведенные образцы не являются исключением того, что Ленин иногда не приводил иностранных написаний малых жанров устного творчества, а давал их прямо в русском, уже привычном звучании.

Укажем еще на два примера такого же рода, прежде чем перейдем к рассмотрению случаев использования Лениным иностранных пословиц, поговорок, изречений и крылатых слов. Хорошо известны слова Наполеона I: «Du sublime an redicule il n'y a qu'un pas». Ленин их не приводит, а берет уже устоявшееся русское фразеологическое, широко распространенное словообразование: «от великого до смешного один шаг» (т. 31, с. 121). Но в другом случае слова того же Наполеона: «On s'engage et puis... on voit» он дает в вольном русском переводе: «Сначала надо ввязаться в серьезный бой, а там уже видно будет», но уже не как пословицу или устоявшееся словообразование русской фразеологии, а просто как обычную литературную цитату (т. 33, с. 439).

Так же широко распространена французская поговорка «Après le dîner la moutarde», но Ленин ее берет из устоявшейся русской фразеологии: «Преподносить после ужина горчицу», т. е. делать что-то по минованию надобности, опаздывать, говорить после того, как сами события уже прошли (у Ленина — в адрес Плеханова) (т. 10, с. 178 и 179, см. использование той же поговорки в статье «Наши упразднители» (т. 17., с. 40).

---

[8]) Карл Маркс. Капитал. Том первый. Книга 1, 1935. Предисловие к первому изданию, с. XIV.

В дальнейшем рассмотрении иностранной фразеологии в ленинских текстах мы подобные, вышеприведенные случаи не будем рассматривать, так как в них иностранные по происхождению фразеологические образования выступают как чисто русские, привычные для нашего языка, потерявшие признаки своего иностранного происхождения, т. е. окончательно обрусевшие.

Приведем некоторые примеры ленинских переводов и эквивалентов на разных языках, так как в них проявляется одна из черт стиля Ленина, умевшего метко, точно, остроумно и неповторимо передать сущность того или иного образца иностранной фразеологии. А иногда он для русских пословиц находит иностранные эквиваленты.

В этом отношении, например, характерно использование Лениным французской пословицы les beaux esprits se rencontrent. Он дает в одном случае (т. 3, с. 557) эту пословицу без эквивалента, с ироническим намеком на буквальный перевод: «великие души понимают друг друга» (в адрес народников, не разбирающихся во многих вопросах экономики России), в другом случае эта же пословица дана в качестве заглавия статьи уже с русским эквивалентом, без буквального перевода: «По-русски примерно: свой своему поневоле брат» (т. 6, с. 393). В статье раскрывается, как эсер с его народническими идеями оказался «поневоле братом» европейских реформистов и оппортунистов. Пословица разоблачает это идейное «братство» оппортунистов разных стран.

Французское изречение laissez(r) faire, laissez(r) passer Ленин не переводит буквально, как невмешательство, предоставление делу (вещам) итти своим порядком, а называет такое поведение **политикой умывания рук**, т. е. политикой невмешательства, связанной с уклончивостью, хитростью, умолчанием и т. п. (т. 7, с. 412, т. 34, с. 29). Французскую поговорку il faut reculer pour mieux santer он переводит так: «нужно отступить, чтобы сильнее прыгнуть» (т. 2, с. 315).

Пословица rira bien qui rira le dernier переведена им как «хорошо смеется тот, кто смеется последним» (т. II, с. 432), в другом случае, глагол перевода дан в форме «посмеется» (т. 17, с. 150).

В работе «Шаг вперед, два шага назад» для критики меньшевиков использованы в том же смысле русские эквиваленты «над кем смеетесь?» или «смеяться над самим собой» (т. 7, с. 193, 276), хорошо напоминающие известные слова из монолога городничего в «Ревизоре»: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..» Данный русский эквивалент блестяще использован Лениным против меньшевиков и эсеров в июне 1917 г. в политическом фельетоне, так и озаглавленном: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!», в котором сказано:

«Над собой смеетесь, господа эсеры и меньшевики! Над своей собственной политикой доверия к капиталистам и к правительству капиталистов! Над своей собственной ролью красноречивых, велеречивых, министерским званием облеченных прислужников капитализма и империализма!» (т. 24, с. 533).

Но французская идиома pour la bonne bouche дана Лениным лишь в буквальном переводе: «для хорошего окончания» (т. 9, с. 74), хотя есть, например, и такие смысловые переводы, как «напоследок», «на закуску».

Иногда одну французскую пословицу Ленин приводит только в русском переводе (против Витте): «кто извиняется, тот сам себя обвиняет» (т. 5, с. 304), а другую (в письме к Г. М. Кржижановскому) он оставляет вовсе без перевода: «à vol d'oiseau» (т. 34, с. 150) — с высоты птичьего полета (в данном случае адресат не нуждается в переводе). Также без перевода даны французские пословицы: «à corsaire — corsaire et demi»

(эквивалент: нашла коса на камень) (т. 20, с. 490), à propos des bottes (эквивалент: ни к селу ни к городу, некстати) (т. 3, с. 284).

Разоблачая предательство кадетов, Ленин 25 июня 1906 г. иронически писал: «Только первый шаг труден, говорит французская пословица. Или по-русски: первая рюмочка колом, второя соколом, остальные — мелкими пташечками» (т. 11, с. 44), а в другой статье вместе с русским эквивалентом приводится и французский текст этой пословицы: «Ce n'est que le premier pas qui coûte» (т. 11, с. 220).

Обличая невежество буржуазных философов и фразеров, Ленин писал: «L'ignorance est moins éloignée de la verité que le prejudice! — невежество менее далеко от истины, чем предрассудок» (т. 11, с. 181).

Критикуя реакционную теоретическую путаницу, внесенную авторами статей меньшевистской газеты «Новая жизнь» в вопрос о связях пролетариата с другими слоями народа, Ленин писал: «Что это значит, понять трудно. Это должно быть, «по-гречески», как говорят в таких случаях французы» (т. 26, с. 75).

Блестящий перевод и анализ смысла французской поговорки les hommes les plus heurensement doués ont les dé-fauts qui tiennent à leurs qualités mêmes Ленин дал в докладе «О внутренней и внешней политике Республики» на IX Всероссийском Съезде Советов 23 декабря 1921 г.:

«Здесь я приведу вам одну французскую поговорку, которая говорит, что обыкновенно у людей недостатки имеют связь с их достоинствами. Недостатки у человека являются как бы продолжением его достоинств. Но если достоинства продолжаются больше, чем надо, обнаруживаются не тогда, когда надо, и не там, где надо, то они являются недостатками» (т. 33, с. 146).

Эта же поговорка использована в «Заметках публициста» 1922 г. (т. 33, с. 181).

В ряде работ Ленин семантически сближает соприкасающиеся между собой французское изречение à la guerre comme à la guerre (русский перевод: «коль война (на войне), так по-военному»[9]) с латинской «формулой» si vis pacem, para bellum (русский перевод: «если хочешь мира, готовь войну», с вариантом «готовься к войне»[10]) и русской поговоркой «война есть война».

Первое и второе изречения использованы в заметке «Как чуть не потухла «Искра» против Плеханова, который (в августе 1900 г. в Швейцарии) в разговоре с Лениным об организации «Искры» позволил себе грубые запугивания своим разрывом с группой Ленина, по поводу чего Владимир Ильич тогда и подумал: «à la guerre comme à la guerre» (т. 4, с. 320). А когда запугивания не оказали ожидаемого действия, Плеханов перешел на лесть, что создало сухие отношения с ним, «с постоянным расчетом: по формуле si vis pacem, para bellum» (там же, с. 323). Первое изречение иронически использовано затем в связи с задачами разоблачения мягкотелости либеральной буржуазии и заигрывания с нею самодержавного правительства (июнь 1905 г.) в политическом фельетоне «Революционеры» в белых перчатках»:

«Тактика самодержавного правительства неглупая. Либералы играют в лойяльность, умеренность и скромность. От чего бы не воспользоваться, в самом деле, правительству их глупостью и их трусостью? «Коль война, так по-военному». Не бывает войн без военных хитростей. И когда «враг» (либеральная буржуазия) не то враг, не то друг — простак, — отчего же не провести его за нос?» (т. 8, с. 491).

---

[9]) Во французском языке есть пословица и с противоположным значением (с русским эквивалентом) à bon salut, bon accueil (на добрый привет — добрый ответ).

[10]) Это выражение приписывается греческому полководцу Эпаминонду (IV в. до н. эры) — по К. Непоту.

Характеризуя в мае 1906 г. новый подъем революционного движения в России и новый жестокий разгул черносотенных сил, Ленин предостерегал против мещанского благодушия, фарисейства и т. п. в период острой гражданской войны:

«Коль война, так по-военному». На всякой войне противники, силы которых уравновешиваются, останавливаются на некоторое время, копят силы, отдыхают, переваривают пережитый опыт, готовятся и бросаются в новый бой. Так бывало с армиями Куропаткина и Ойямы. Так бывало и будет всегда во всякой великой гражданской войне. «Коль война, так по-военному» (т. 10, с. 356, см. также повторение этого изречения в т. 13, с. 434).

«Война есть война, — и с черносотенцами идет открытая, повсеместная война» (подчеркнуто нами — Н. Б. т. 12, 305).

Для периода революции этот лозунг Ленин объявлял как **обязательный принцип** во всей деятельности партии: «...вся деятельность партии должна быть подчинена принципу: «коль война, так по-военному» (Русская революция и задачи пролетариата, т. 10, с. 125).

Выступая против всяческих виляний, буквоедства, формалистики в идеологии, Ленин призывал держаться с людьми, проявляющими эти качества, следующего принципа: «я хочу с тобой мира и для этого я всеми силами готовлю против тебя войну» (т. 6, с. 163), и в заключение, в адрес этих «виляющих», писал: «Не хотите итти рука об руку с нами, — так заявляйте прямо, не виляйте и помните, что мы против всякого виляния будем воевать «по-военному» (там же).

Так Ленин, раскрывая идею принципиальной непримиримой борьбы с врагами рабочего класса, врагами революции, использует одновременно французские, латинские и русские изречения, семантически их сближая, превращая в боевые лозунги-призывы, полные мужества, непримиримости к врагам и беспредельной веры в победу революции. В других случаях, борясь с буржуазным педантством, указывая на невероятные трудности и мучения, тяжелые жертвы и бедствия, порожденные в революции пролетариата 1917 г. империалистической войной, Ленин повторял слова Н. Г. Чернышевского: «Исторический путь — не тротуар Невского про́спекта»[11]) с вариантами «историческая деятельность...» (т. 28, с. 50), «политическая деятельность...» (т. 31, с. 52). Это изречение Чернышевского в работах Ленина семантически примыкает к рассмотренным выше трем афористическим языковым образованиям, хотя имеет в то же время свое самостоятельное значение и не теряет признаков литературного происхождения.

В заключение этого анализа интересно отметить, что знакомую по ленинским текстам пословицу «если хочешь мира, готовь войну» использовали в публицистике и в антинародном значении: так В. Я. Брюсов, стоявший на позициях оборончества, в марте 1917 г. опубликовал статью «Как прекратить войну» и эпиграфом к ней взял знакомое изречение: «Si vis pacem, para bellum» (если хочешь мира, готовь (веди) войну), оборонческое значение которого перед данной статьей не вызывает сомнения. Этот факт еще раз подтверждает хорошо известную мысль о том,

---

[11]) Это выражение Н. Г. Чернышевского из рецензии его на книгу Г. Ч. Кэри «Политико-экономические письма к президенту Американских Соединенных Штатов» в полном виде таково: «Исторический путь — не тротуар Невского проспекта; он идет целиком через поля, то пыльные, то грязные, то через болота, то через дебри. Кто боится быть покрыт пылью, выпачкать сапоги, тот не принимайся за общественную деятельность. Она — занятие благотворное для людей, когда вы думаете действительно о пользе людей, но занятие не совсем опрятное» (Н. Г. Чернышевский, Избранные экономические произведения. Том II, 1948 г., стр. 550).

что иногда одни и те же пословицы и изречения используются в разных, прямо противоположных целях.

Из других французских пословиц, поговорок и изречений Ленин использует и вводит в свою речь такие, как «чем виднее, тем опаснее, тем более недостойно прощать» (т. 26, с. 195), «правда всегда берет верх» (т. 27, с. 47), «вещь вещи рознь» (т. 28, с. 48), «говорите только за себя» (т. 5, с. 54) и др.

Особо надо выделить три случая использования Лениным метких французских изречений. Так для критики III Думы он использует ироническое прозвище реакционного французского парламента после реставрации Бурбонов — «Chambre introuvable» — палата, какую не сыскать (т. 17, с. 285), а для критики научно-теоретической несостоятельности Струве — французское выражение «je m'en fiche» (по-русски «рассуждения» Струве составляют, в определении Ленина, «сапоги в смятку» или стремление «загородить лес деревьями»), по-французски, в переводе В. И. Ленина, лженаучные построения Струве представляют «наплевизм». Вот это место из работы «Еще одно уничтожение социализма»:

«Но своеобразный «смысл» в этой грубой и пошлой игре, в этом издевательстве над логикой и историей имеется. Это «смысл» буржуазного отчаяния и «наплевизма» (если можно так перевести французское выражение: je m'en fiche). Отчаяние в возможности научно разбирать настоящее, отказ от науки, стремление наплевать на всякие обобщения, спрятаться от всяких «законов» исторического развития, загородить *лес* — деревьями, вот классовый смысл того модного буржуазного скептицизма, той мертвой и мертвящей схоластики, которые мы видим у г-на Струве» (т. 20, с. 179).

В 1914 г. Ленин, выдвигая лозунг гражданской войны, разоблачал шовинизм в России и, в частности, подчеркивал, что шовинисты пытаются прятаться за фразы о «belle France» и о «несчастной Бельгии» (а Украина? и т. д.) или за «народную» ненависть к немцам (и к «кайзеризму») (т. 35, с. 121). В данном случае крылатые слова «прекрасная Франция» использованы с тою же иронией и сарказмом, с какой брал их в свое время А. М. Горький в своем памфлете «Прекрасная Франция» (1906) для разоблачения правительства и финансистов Франции.

Некоторые французские изречения литературного, народно-поэтического или просто разговорного происхождения Ленин превращал в своих работах в призывы — лозунги и крылатые изречения. Так в «Воззвании к солдатам всех воюющих стран» в мае (апреле) 1917 г. он писал:

«Мир хижинам, война дворцам! Мир рабочим всех стран! Да здравствует братское единство революционных рабочих всех стран! Да здравствует социализм!» (т. 24, с. 159).

Как лозунг-призыв это же французское изречение использовано в речи Ленина на митинге в Бутырском районе 2 августа 1918 года: «Объявляя войну богачам, мы говорим: мир хижинам» (т. 28, с. 26).

В статье «Мирная демонстрация английских и немецких рабочих» (1908 г.) Ленин оценил подобные демонстрации, как репетиции, и заметил: «Ça ira (это дело пойдет), как говорит французская рабочая песня» (т. 15, с. 190).

В работе «Что делать?» использовано такое прозвище царя как «герой виселицы, кнута и ссылки (knouteur, pendeur et deportateur)», данное ему французскими социалистами (т. 5, с. 327).

В русской фразеологии великолепно был обыгран еще М. Е. Салтыковым-Щедриным французский противительный союз mais (но), частое употребление которого свойственно было, по наблюдениям писате-

ля, речи французских либералов, с их любовью к оговоркам, противоречащим одна другой или ограничивающим смысл высказанного ранее.

В очерках «За рубежом» писатель изобразил дорожную сценку, в которой передан очень оживленный разговор пассажиров-либералов, которые, «наговорившись на эту тему (о желательности амнистии—Н. Б.) досыта... как бы по команде, подносили к носу указательные персты, произносили: mais и глубокомысленно умолкали.

Признаюсь, загадочность этого «mais!» чрезвычайно неприятно поразила меня... Повторяю, сгоряча я чуть было не рассердился, но потом вспомнил: ба, да ведь французское «mais» — это то самое, что по-русски значит: выше лба уши не растут![12]).

Затем один из спутников объяснил русскому журналисту (автору), что по-французски пословицы такого рода составляют кодекс, именуемый «La sagesse des nations» («Мудрость народов»).

Этот щедринский «перевод» французского либерального mais очень понравился Ленину, и он часто использовал его для обличения русских либералов. В ленинских текстах это «но» именуется как «знаменитое» «mais» (т. I, с. 132), либеральное российское «но» (т. II, с. 420), «знаменитое щедринское «но» (т. 7, с. 198), замечательное «но» (т. I, с. 132, т. 15, с. 256), знаменитое «но» (т. 15, с. 12) и т. п.

Критикуя народника Н. К. Михайловского, «не нашедшего» в «Капитале» К. Маркса целостного материалистического учения об обществе, Ленин по поводу сомнений Михайловского, его «но» пишет: «...это замечательное «но»! Это даже не «но», а то знаменитое «mais», которое в переводе на русский язык значит: «уши выше лба не растут» (т. I, с. 132).

В другом случае, разоблачая либерализм и двурушничество трудовиков в заметке «Услышишь суд глупца», Ленин пишет по поводу их оговорок в период выборов в Думу (январь 1907 г.): «Но... Щедрин давно уже переводит на общепонятный язык это либеральное российское «но» — не растут уши выше лба, не растут!» (т. 11, с. 420). Этот сатирический «перевод» либерального французского «mais» Ленин часто использовал в полемике с различными врагами большевизма (см. т. 5, с. 440 — в сноске, т. 12, с. 268, т. 16, с. 341, т. 20, с. 391 и др.).

Приведем еще один пример того, как Ленин, разоблачая еще в 1902 г. антимарксистские позиции эсеров, неповторимо использует малоупотребительное французское слово эскамотировать (escamoter) и тонко замечает, что это слово не всегда соответствует русским просторечным «морочить, провести, обмануть», так как оно не всегда предполагает сознательную ложь или нечестные мотивы действия (т. 6, с. 243—246). Подобная тонкость и глубина перевода наблюдается у Ленина во всех случаях использования иностранной фразеологии.

Использование немецких пословиц (поговорок), крылатых изречений и слов шло в таком же плане, как использовались эти малые жанры других языков. Мы здесь также не рассматриваем те пословицы из немецкой фразеологии, которые Ленин использует без указания на иностранное происхождение и дает как русские, окончательно обрусевшие и вошедшие в русскую фразеологию, например, немецкая поговорка Da liegt der Hund begraben уже не приводится, так как в ней нет надобности при наличии русских поговорок «вот где собака зарыта», «вот где суть (соль, гвоздь, корень) вопроса».

У Ленина в нескольких местах дано глубокое истолкование известной немецкой пословицы «всякое сравнение хромает» (в настоящее время пословица эта окончательно обрусела, да и Ленин лишь один раз,

---

[12]) М. Щедрин. Собр. соч. Библиотека «Огонек», т 9, М., 1951 г., с. 117—118.

в статье «Партийная организация и партийная литература» (т. 10, с. 27), сослался на немецкую фразеологию. Впервые расшифровку этой пословицы он дал в статье 1905 г. «О смешении политики с педагогикой»:

«Всякое сравнение хромает, это давно известно. Всякое сравнение уподобляет лишь одну сторону или лишь некоторые стороны сравниваемых предметов или понятий, абстрагируя временно и условно другие стороны» (т. 8, с. 420). Об этом же Ленин еще раз напомнил в «Замечках публициста» (февраль 1922 г.):

«Пример» не доказательство. Всякое сравнение хромает. Это — истины бесспорные и общеизвестные, но их не мешает напомнить, чтобы наглядно представить границы значимости всякого сравнения вообще» (т. 33, с. 179).

Данный анализ пословицы имеет большое значение не только для изучения фразеологии, но и для логики, поэтики, где мы имеем дело с вопросами о сравнении как приеме мышления и художественного творчества.

В таком же обычном переводе дана и пословица «выплескивать из ванны вместе с водой и ребенка» (т. 1, с. 466, т. 14, с. 249), т. е. вместе с полезным делом допускать крайности, т. е. «перебарщивать». В буквальном переводе дана также пословица «Nebst gefangen, nebst gehangen» («вместе пойман, вместе повешен») (т. 2, с. 240).

В ряде случаев Ленин немецкие пословицы и изречения передает в вольном переводе, т. е. находит им русские эквиваленты из отечественной фразеологии. Для немецкой пословицы Den Sack schlägt man, den Esel meint man приведен такой эквивалент: «кошку бьют, невестке поветки дают» (т. 5, с. 485, в сноске).

Или, например, рассказ Бебеля об одном школьном эпизоде (А. Бебель «Из моей жизни», т. 2, гл. «Детство и отрочество») Ленин в вольном переводе на русский язык передает пословицей «за битого двух небитых дают» (т. 18, с. 264).

Критикуя немецкого буржуазного экономиста М. Гехта, Ленин вводит в обиход немецкую поговорку «Man sieht nicht auf die Goschen (d. h. Mund), sondern auf die Groschen» в вольном переводе: «не так норовим, чтобы в рот, как чтобы в карман» (т. 5, с. 150, в сноске) и затем еще раз иронически повторяет ее, но уже без немецкого текста (там же, с. 171).

Разоблачая уловки и лицемерие буржуазных идеологов, Ленин характеризовал их тактику и поведение немецкой пословицей:

«Ликвидаторы и либералы хотят, как говорится, вымыть шкуру, не опуская ее в воду» (т. 19, с. 337).

Критикуя различных врагов Октябрьского переворота и диктатуры пролетариата (от «Речи» до «Новой жизни»[13]), Ленин в начале 1918 г. писал: «Эти интеллигентские прихлебатели буржуазии «готовы» вымыть шкуру, по известной немецкой пословице, только с тем, чтобы шкура все время оставалась сухою» (т. 26, с. 363).

Некоторые литературные немецкие изречения в текстах Ленина приобретают значение пословиц. Так строка из одного стихотворения Г. Гейне «Mein Liebchen, was willst du noch mehr?» получает по-русски звучание иронической пословицы или крылатого изречения: «Милая моя, чего же ты еще хочешь?» (т. 2, с. 408).

То же самое произошло и с немецким изречением, представляющим перефразировку известных стихов Гете, данную героем тургеневского романа «Новь» Паклиным.

---

[13]) «Речь» — кадетская, «Новая жизнь» — меньшевистская газеты.

У Гете сказано: Wer den Dichter will versteh'n,
Muss in Dichter's Lande geh'n...

(Кто хочет поэта понять, должен в стране его побывать...).
Герой романа Тургенева так перефразировал эти стихи:

Wer die Feinde will versteh'n,
Muss in Feindes Lande geh'n...

(Кто хочет врага понять, должен в стране врага побывать...).

Ленин первоначально привел это изречение в своем собственном прозаическом переводе со ссылкой на «тургеневского героя» и «великого немецкого поэта»: «...кто хочет знать своего врага, тот должен итти в страну врага», знакомиться непосредственно с обычаями, нравами, методами рассуждения и действиями врага» (т. 13, с. 452). Но уже через год, в «Материализме и эмпириокритицизме», Ленин использует это изречение как общеизвестное и дает его в несколько видоизмененном переводе. Он пишет о том, что ему приходится, преодолев законное отвращение, цитировать статью ученика Авенариуса из журнала последнего, и затем иронически замечает:

«Читатель, вероятно, негодует на нас за то, что мы так долго цитируем эту невероятно пошлую галиматью, это квази-ученое шутовство в костюме терминологии Авенариуса. Но — wer den Feind will verstehen, muss im Feindes Lande gehen: кто желает знать *врага*, тот должен побывать во *вражеской* стране. А философский журнал Р. Авенариуса — настоящая вражеская страна для марксистов» (т. 14, с. 303).

Так это изречение литературного происхождения входит в обиход русской фразеологии, в широкое письменное и устное обращение.

В период борьбы за создание партии рабочего класса в России Ленин не раз приводит слова «ветерана германской социал-демократии» Либкнехта: «Studieren, propagandieren, organisieren» — «учиться, пропагандировать, организовать» в качестве «практического лозунга» (См. т. 1, с. 279, т. 4, с. 200).

Эти слова уже как ленинский лозунг вошли в самую жизнь всех тех, кто шел за Лениным в деле создания с.-д. партии в России, в жизнь революционно настроенных рабочих, вошли уже как ленинский призыв, близкий и понятный этим рабочим.

Подобное наблюдается и в истории проникновения в русскую фразеологию ряда других немецких изречений и крылатых слов, вводимых Лениным, таких как «период бури и натиска», «ущемитель блох», «мальчик для битья», «кнут и пряник», «горькая правда», «сказать, что есть», «штурмовать небо» и т. п.

Крылатое слово «ущемитель блох» или в вольном переводе «ущемлять блоху» принадлежит Ф. Энгельсу, который использовал его («Flohknacker») в качестве характеристики ординарных профессоров-идеалистов. Критикуя махистов, как электиков и крохоборов, Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме» называет их презрительно «ущемителями блох» (см. т. 14, с. 96, 192—193, 194, 208).

Идиоматическое слово «Flohknacker» превратилось в русскую идиому «ущемитель блох», как синоним, как кличку всех «крохоборов». Так же известный девиз «Sturm und Drang!» превращается в русскую поговорку «буря и натиск», без ссылок на литературные источники (т. 13, с. 140), а слова Маркса «штурмовать небо» — в лозунг рабочего класса России (т. 12, с. 91, то же у Сталина т. 10, с. 329—330), «aussprechen was ist» в русскую поговорку — «сказать (то), что есть» (т. 12, с. 160,

т. 26, с. 60), немецкое «мальчик для битья» — в русскую идиому (т. 32, с. 4), немецкое «bitterer Erust» — также в русскую идиому «горькая правда» (т. 5, с. 267) и т. п.

Остановимся особо на широко развернутом истолковании Лениным немецкого крылатого изречения «Peitsche und Zuckerbrot» («плеть и пряник»), разоблачающего демагогические приемы и мероприятия антинародных правительств. В работе «Проект программы нашей партии» (1899 г.) Ленин, разоблачая абсолютизм в России, использовал и развернуто расшифровал это крылатое изречение, вошедшее в русскую фразеологию:

«Пряник = подачка тем, кто из-за частичных и отдельных улучшений материального положения отказывается от своих политических требований и остается покорным рабом полицейского произвола... Плеть = усиленные преследования тех, кто, несмотря на эти подачки, остается борцом за политическую свободу... Пряник — для приманки слабых, подкупа и развращения их; плеть — для устрашения и «обезвреженья» честных и сознательных борцов за рабочее и за народное дело» (т. 4, с. 216).

Эта поговорка «плеть и пряник» («политика кнута и пряника») превратилась в общенародную, она вошла в устный и письменный обиход русского языка.

Так Ленин обогащал отечественную фразеологию пословицами (поговорками), крылатыми словами и изречениями, взятыми из немецкой фразеологии, но немецких заимствований в его текстах меньше, чем французских.

Случаев использования Лениным английской фразеологии сравнительно немного. Наиболее часто Ленин, в полемике с врагами и в доказательство своих положений, любил использовать английскую пословицу «факты упрямая вещь», которая в наше время окончательно обрусела и утратила английское происхождение. Иногда она варьируется в таких русских поговорках, как «факты остаются фактами» (т. 22, с. 204), «факты говорят за себя» (т. 14, с. 330), «факты бьют в глаза» (т. 22, с. 215, 237) и т. п.

Эту английскую пословицу Ленин считал очень справедливой: «факты — упрямая вещь, как говорит справедливая английская пословица» (т. 27, с. 57). Но в работе «Статистика и социология», которая начинается с данной пословицы, он предостерегал одновременно от упрощенного и неверного понимания данной пословицы, данного принципа, доказательства истины, когда отдельные авторы, особенно в области общественных явлений, применяют для доказательства своих ложных положений **не точные, бесспорные** факты, не факты в их **целом** без единого исключения, в их **связи**, а выхватывают **отдельные фактики**, подбирают их **произвольно**, **играют** в примеры и преподносят, по выражению Ленина, «субъективную стряпню» для оправдания «грязного дела».

Ленин при этом дает глубокую и обстоятельную характеристику правильного понимания пословицы «факты упрямая вещь», и мы намеренно приводим ниже эти материалы с большей подробностью.

«В области явлений общественных,— замечал Ленин,— нет приема более распространенного и более несостоятельного, как выхватывание *отдельных* фактов, игра в примеры. Подобрать примеры вообще — не стоит никакого труда, но и значения это не имеет никакого, или чисто отрицательное, ибо все дело в исторической конкретной обстановке отдельных случаев. Факты, если взять их в их *целом*, в их *связи* не только «упрямая», но и безусловно доказательная вещь. Фактики, если они берутся вне целого, вне связи, если они отрывочны и произвольны, являются именно только игрушкой или кое-чем еще похуже» (т. 23, с. 266).

Далее Ленин привел пример политического шарлатанства одного писателя, который факт монгольского ига выставил как доказательство в пояснение некоторых событий в Европе XX века. Ленин из этого примера делает соответствующие выводы, окончательно разъясняющие его понимание вышеупомянутой пословицы, и эти выводы мы также приводим полностью:

«Вывод отсюда ясен: надо попытаться установить такой фундамент из точных и бесспорных фактов, на который можно бы было опираться, с которым можно было бы сопоставлять любое из тех «общих» или «примерных» рассуждений, которыми так безмерно злоупотребляют в некоторых странах в наши дни. Чтобы это был действительно фундамент, необходимо брать не отдельные факты, а *всю совокупность* относящихся к рассматриваемому вопросу фактов, *без единого* исключения, ибо иначе неизбежно возникает подозрение, и вполне законное подозрение, в том, что факты выбраны или подобраны произвольно, что вместо объективной связи и взаимозависимости исторических явлений в их целом преподносится «субъективная» стряпня для оправдания, может быть, грязного дела. Это ведь бывает... чаще, чем кажется» (там же, с. 266—267).

Во всех остальных случаях[14]) Ленин, используя пословицу «факты упрямая вещь», придает ей именно то значение, которое расшифровано им в статье «Статистика и социология», в целях борьбы с отсутствием «исторической точки зрения и конкретности», с провозом «всяческой контрабанды под флагом общих фраз» (т. 23, с. 265), с «фанфаронством»[15]) (т. 27, с. 62) и т. п.

Нередко Ленин прибегал к такому английскому изречению, как last but not least (последнее по счету, но не по важности (по значению), но оно дается в том узко-логическом смысле, какой заложен в буквальном звучании, уже без расширительного толкования, причем первый вариант перевода является собственно ленинским (см. т. 3, с. 507, т. 4, с. 138, т. 9, с. 40, т. 25, с. 183).

Борясь против иллюзий по поводу различных либеральных обещаний буржуа, обещаний, рассчитанных на то, «чтобы пустить пыль в глаза», Ленин писал:

«The promises like pie-crust are leaven to be broken, говорит английская пословица. «Обещания, что корка от пирога: их на то и пекут, чтобы ломать потом» (т. 9, с. 290—291).

В другом случае, разоблачая английского либерального министра Ллойд-Джорджа и его «радикальные» речи, речи «прожженного дельца, лакея денежного мешка», Ленин прибегает опять к той же пословице:

«А обещания реформ... не говорит ли английская пословица, что обещания похожи на корку пирога: ее готовят, чтобы ее сломать» (т. 19, с. 398—399).

В «Материализме и эмпириокритицизме» в цитате Ф. Энгельса мы встречаем другую английскую пословицу: The proof of pudding is in the eating (доказательство для пуддинга или испытание, проверка пуддинга состоит в том, что его съедают) (т. 14, с. 97).

Ленин использовал также такие крылатые английские изречения, как «kill with kindness (убить посредством мягкости)» (т. 8, с. 156), «Killing is no murder (умерщвление — не убийство)» (т. 35, с. 191) и «two nations» (две нации), представляющее «старинное изречение о two

---

[14]) См. т. 21, с. 237, т. 22, с. 188, т. 23, с. 265, 305, т. 24, с. 331, т. 26, с. 168, 171, т. 27, с. 57, 59, т. 28, с. 168.

[15]) В смысле борьбы с хвастовством, бахвальством, невежеством в политике и науке, за то, чтобы «учиться у уроков истории, не прятаться от ответственности за них, не отмахиваться от них» (т. 27, с. 61).

nations, о двух нациях внутри каждой из цивилизованных наций, нации «эксплуататоров» и нации «эксплуатируемых» (т. 13, с. 455). Это изречение восходит к роману Б. Дизраэли «Сибилла, или Две нации» (1845), автора которого Ленин назвал «дальновидным англичанином» (т. 9, с. 280).

Впоследствии свои первоначальные мысли о двух нациях внутри каждой нации Ленин разовьет в целостное учение о **двух** национальных культурах у современных наций (см. т. 20, с. 6—10), в известной работе «Критические заметки по национальному вопросу» (там же, с. 3—34).

Еще из английской фразеологии у Ленина встречаются крылатые слова произведений Шекспира, превратившиеся в пословицы: «башмаков она еще не износила» («Гамлет») (т. 6, с. 172) с пародийным вариантом «сапог»; т. 11, с. 211), «быть или не быть — вот в чем вопрос» («That is the question») (см. V Ленинский сборник, с. 128), «настоящая любовь никогда не протекает гладко» (The run of the true love is never smooth» (из комедии «Сон в летнюю ночь») (см. V Лен. сб., с. 123) и др. Приведенные шекспировские изречения давно уже вошли в общеупотребительную устную и письменную русскую фразеологию как пословицы-поговорки. Наконец, можно лишь предположить, что Ленину была известна старинная английская пословица (в ироническом значении): «парламент все может, не может только сделать из женщины мужчину».

Следует указать на единичные факты использования Лениным итальянских и американских пословиц и изречений, вошедших из ленинских текстов в русскую письменную и устную фразеологию. Разоблачая оппортунизм новоискровцев, с их тактикой уступчивости и уживчивости по отношению к врагам рабочего класса, Ленин в работе «Шаг вперед, два шага назад» указывает, что настоящую диалектику не следует смешивать «с той пошлой житейской мудростью (новоискровцев-оппортунистов — Н. Б.), которая выражается итальянской поговоркой: mettere la coda dove non va il capo (просунуть хвост, где голова не лезет)» (т. 7, с. 380). Без ссылок, но в кавычках Ленин использовал крылатое изречение Данте, вошедшее в русскую фразеологию: «Оставь надежды навсегда» (т. 16, с. 36, 40) (см. А. Данте «Божественная комедия «Ад», песня 3: «Оставьте всякую надежду вы, входя сюда»).

Нам уже приходилось не раз указывать[16]) на то, что Ленин часто вводил в обиход такие пословицы, поговорки, крылатые слова, которые не были известны в русской фразеологии. Так случилось и с одной американской поговоркой, которая метко передает фальшь хваленой американской «демократии» и «законности». Ее впервые Ленин привел в 1911 г. в статье «Кадеты и октябристы», но она крайне злободневно звучит и теперь: «если вы украдёте кусок хлеба, вас посадят в тюрьму, а если вы украдёте железную дорогу, вас назначат сенатором» (т. 17, с. 109).

В ленинских текстах значительное место, по сравнению с другими иностранными языками, занимают латинские пословицы, идиомы, крылатые изречения и слова, которые использованы Лениным около пятидесяти раз, не считая отдельных выражений и терминов, употребляющихся в юридических науках, логике, публицистике и т. п., типа «ab ovo» (с самого начала), «corpus delicti» (состав преступления), «in natura» (в натуре), «sic!» (так!), «passim» (повсюду) и т. п. В поле зрения настоящей работы попадают лишь те латинские фразеологические образования, которые вошли в русскую фразеологию в качестве пословиц (поговорок), идиом, крылатых изречений и слов, получивших сравнительно широкое хождение в устной и письменной речи, обрусевших на-

[16]) См. Н. Бабушкин. В. И. Ленин и И. В. Сталин о народнопоэтическом творчестве. «Сибирские огни», 1953, № 2, с. 139.

столько, что латинское происхождение их без специальных ссылок не проявляется[17]).

Широкое использование Лениным латинской фразеологии объясняется несколькими причинами: здесь сказались традиции литературного стиля Маркса и Энгельса, с одной стороны, и русской революционной демократической литературы, с другой стороны; кроме того, сказалась система «классического» образования в России конца XIX в., которая наложила свой отпечаток на литературный (письменный и устный) язык русской интеллигенции того времени.

При этом надо отметить, что Ленин, используя латинскую фразеологию, всегда дает русский перевод, часто с особыми комментариями, а иногда вообще только в русском написании, как словообразования вполне обрусевшие.

Для сравнения укажем, что в сочинениях Сталина латинская фразеология и лексика почти совсем исчезают, а если иногда и присутствуют, то уже без всяких ссылок, в обычном русском написании как привычные словообразования русской фразеологии, вошедшие в устную и письменную речь. Так он использует без всяких оговорок идиомы и крылатые слова: «альфа и омега» (т. 1, с. 19) в значении — «самое главное», «начало и конец»; «улыбка авгура» (т. 11, с. 288), в значении иронической улыбки, разгадывающей хитрость, секрет другого человека, и т. п. Крылатые слова «разделяй и властвуй» (этому правилу следовали еще некоторые политики древнего Рима: divide et impera) Сталин использует в развернутом виде для разоблачения кровавой политики царизма, в прокламации «Да здравствует международное братство!» (Тифлис, февраль 1905 г.):

«Разделяй и властвуй — такова политика царского правительства. Так оно действует в городах России (вспомните погромы в Гомеле, Кишинёве и других городах), то же самое повторяет и на Кавказе. Подлое! Кровью и трупами граждан старается оно укрепить свой презренный трон!» (т. 1, с. 82).

Подобные примеры широко развернутого использования фразеологии латинского происхождения у Сталина единичны, да и они свидетельствуют о том, что словообразования, подобные крылатым словам «разделяй и властвуй», даются как русские, общеизвестные, не требующие ни перевода, ни каких-либо комментарий семасиологического характера.

Для сочинений Ленина характерно более частое обращение к латинской фразеологии и лексике, образцы которых он путем переводов и комментарий вводит в русскую фразеологию, в устный и письменный обиход. Иногда даже, казалось бы, довольно устоявшиеся в русском языке понятия и слова, не требующие переадресации к латинскому источнику, он вновь адресует их к нему и дает им развернутое и глубокое толкование с целью предельного уточнения значения этих понятий и слов, как устоявшихся фразеологических образований.

Характерным примером в этом отношении является неоднократное обращение Ленина к анализу понятия **диктатура пролетариата**, которое он называет величайшим лозунгом, с указанием на латинское происхождение и разъяснением социального значения этих слов в новых условиях советской эпохи. Ленин на I Конгрессе Коммунистического Интернационала говорил:

---

[17]) См. статью А. Л. Пинчука «Античные образы и изречения в сочинениях В. И. Ленина» и приложение к ней «Перечень латинских и греческих слов и выражений, встречающихся в произведениях В. И. Ленина», в которых с достаточной полнотой учтена античная фразеология и лексика, использованная в сочинениях В. И. Ленина. «Ученые записки» Томского гос. университета им. В. В. Куйбышева 1953, № 20, с. 19—52.

«Диктатура пролетариата! — до сих пор эти слова были для масс латынью. Благодаря распространению системы Советов по всему миру, эта латынь переведена на все современные языки; практическая форма диктатуры найдена рабочими массами» (т. 28, с. 433).

Об этом же значении понятия — лозунга **диктатура пролетариата** Ленин писал в статье «Третий Интернационал и его место в истории».

«Всемерно-историческое значение III Коммунистического Интернационала состоит в том, что он начал претворять в жизнь величайший лозунг Маркса, лозунг, подведший итог вековому развитию социализма и рабочего движения, лозунг, который выражается понятием: диктатура пролетариата.

Это гениальное предвидение, эта гениальная теория становится действительностью.

Эти латинские слова переведены теперь на все народные языки современной Европы, — мало того: на все языки мира» (т. 29, с. 281). Позже Ленин еще не раз вернется к истолкованию слов **диктатура пролетариата,** оттеняя их боевое, воинственное значение, подчеркивая то исторически необходимое, суровое содержание, которое несут эти слова. На I Всероссийском съезде по внешкольному образованию он говорил:

«Мы идем в бой — это есть содержание диктатуры пролетариата... Марксизм, который признает необходимость классовой борьбы, говорит: к социализму человечество придет не иначе, как через диктатуру пролетариата. Диктатура — слово жестокое, тяжелое, кровавое, мучительное, и этих слов на ветер не бросают» (т. 29, с. 326—327). К этому же истолкованию Ленин вновь вернется на VII Всероссийском Съезде Советов (см. т. 30, с. 199) и в черновых заметках, где напишет: «с т р а ш н о е в слове «диктатура»?» (т. 32, с. 304).

Так латынь, латинские слова в марксистско-ленинской теории превратилась в массовый лозунг, переведенный на все **народные языки мира,** впервые осуществленный в общественной практике первого Советского государства в России.

Этот пример показателен, он повышает интерес ко всем тем афористическим латинским образованиям, которые использованы Лениным и вошли в русский народный язык.

Эти латинские словообразования можно разбить на три группы: а) пословицы и поговорки, б) изречения, превратившиеся в пословицы или крылатые слова, и в) отдельные словообразования, превратившиеся в идиомы или крылатые слова. В этом порядке они и рассматриваются в данной работе. Ленин использовал около 10 латинских пословиц и поговорок, не имеющих литературного происхождения, отдельные из них использованы по 2—3 раза.

Несколько раз использована в ленинских текстах латинская пословица: Volentem ducunt fata, nolentem trahunt («судьба ведет того, кто хочет идти, и тащит того, кто не хочет»). Разоблачая вредную тактику меньшевиков в 1906 г., призывавших социал-демократов отказаться от участия во временном революционном правительстве, Ленин использовал данную пословицу и показал, как ее надо понимать применительно к политической борьбе:

«Volentem ducunt fata, nolentem trahunt, — по-русски это значит, примерно: сознательный политик идет впереди событий, несознательного они волокут за собой» (т. 11, с. 139). Мы видим, что здесь нет буквального перевода, Ленин переосмысливает эту латинскую пословицу, расширяет ее семантические границы и переключает ее содержание, ее зачаточную образность в сферу политики, очерково дает образы двух политиков: политика-революционера и политика-хвостиста, т. е. оппортуниста. Перед нами показательный пример того, как в ленинских текстах обще-

воучительная пословица, ее логика и очерк образа, данный в намеке, переключается в область политики и служат целям политической борьбы. Данную пословицу Ленин использует вновь, в 1915 и 1916 гг., в двух статьях с одинаковым заглавием «Оппортунизм и крах II Интернационала», теперь уже для разоблачения предательской роли международного оппортунизма (т. 21, с. 405, т. 22, с. 101).

В ленинских работах также трижды приводится пословица do ut des («я даю тебе, чтобы ты дал мне»). Причем она использована у Ленина в двух совершенно разных значениях, которые и следует рассмотреть отдельно. В первом случае эта пословица разоблачает торгашеский сговор партий буржуазии и правительства, основанный на взаимных уступках, на подлом предательстве буржуазными партиями интересов народа и демократии (т. 9, с. 230). В тон этой пословице Ленин сам создает иронический афоризм: «Друзья встретились и друзья сговорились», который повторяется с вариантом «друзья согласились» (там же). В том же значении данная латинская пословица приведена для разоблачения временного единения Плеханова с кадетами в марте 1906 г:

«Да, да, недаром, совсем не даром лобзают теперь кадеты Плеханова! Цена этим лобзаниям очевидная. Do ut des, как говорит латинская пословица: я даю тебе, чтобы ты дал мне. Я даю тебе лобзание за то, что ты своими советами даешь мне лишние голоса». (т. 10, с. 184). Но уже в другом значении дана эта же пословица в работе «Детская болезнь «левизны» в коммунизме». Здесь она взята для характеристики тактики большевиков в период заключения Брестского мира, когда партия и правительство страны Советов были **вынуждены** итти на сознательный компромисс с бандитами германского империализма. В этом случае Ленин, в подтверждение правильности тактики большевиков, вместе с латинской пословицей привел в пример еще и один наглядный житейский случай.

«Представьте себе, — писал он, — что ваш автомобиль остановили вооруженные бандиты. Вы даете им деньги, паспорт, револьвер, автомобиль. Вы получаете избавление от приятного соседства с бандитами. Компромисс налицо, несомненно. «Do ut des» («даю» тебе деньги, оружие, автомобиль, «чтобы ты дал» мне возможность уйти по добру по здорову). Но трудно найти не сошедшего с ума человека, который объявил бы подобный компромисс «принципиально недопустимым» или объявил лицо, заключившее такой компромисс, соучастником бандитов (хотя бандиты, сев на автомобиль, могли использовать его оружие для новых разбоев). Наш компромисс с бандитами германского империализма был подобен такому компромиссу» (т. 31, с. 20). При этом Ленин подробно остановился на месте тех или иных вынужденных компромиссов в политике, в целях выигрыша в общем деле рабочего класса, но одновременно он дал уничтожающую критику оппортунистов России и Западной Европы, которые шли на компромиссы со своей собственной или «союзной» буржуазией, и этим самым становились в ряды соучастников буржуазно-националистического бандитизма как в 1914—1918, так и в 1918—1920 годы (там же, с. 20—21). **Такие** компромиссы Ленин квалифицировал «как наихудший оппортунизм, измену и предательство» (там же, с. 21).

С целью критики бундовцев, кадетов, народников и др. Ленин в ироническом плане использовал такие латинские пословицы, как quod licet Jovi, non licet bovi (что позволено Юпитеру, то не дозволено быку) (т. 1, с. 158), si duo faciunt idem, non est idem—«когда двое делают одно и то же, то это уже не есть то же» (т. 11, с. 342). Разоблачая демократическое фразерство кадетов в Гос. думе, Ленин писал: «Латинская пословица говорит: littera scripta manet — написанное не пропадает. И сказанное не всегда пропадает, даже если оно только ради фразы и эффекта сказано» (т. 17, с. 177—178). О кадетах же и их партийны

съездах, о предательской кадетской тактике Ленин отзывался тоже латинской пословицей «или со щитом иль на щите»[18]), а затем сдобрил ее более острым русским эквивалентом: «смерть со славой или смерть со срамом»,—это верно» (т. 11, с. 70). В одном из писем Ленина встречается малоизвестное ныне латинское крылатое изречение, идиома deus ex machina (буквально: «бог из машины») (т. 35, с. 15), обозначавшее в античном театре неожиданную развязку трагедии, произведенную вмешательством в ход сценического действия божественной силы, божества, появлявшегося на сцене с помощью особой машины — «бог из машины». Эта идиома обозначает всегда что-то неожиданное, привнесенное со стороны, не вытекающее логически из происходящего.

Чаще всего из латинской фразеологии Ленин привлекал крылатые изречения (особенно цицероновские), которые превратились в пословицы и идиомы, широко распространившиеся в народных языках конца XIX — начала XX века как в устной, так и в письменной форме.

Большой разоблачающей силы достигают в работах Ленина такие изречения-пословицы, как «разделяй и властвуй», «где хорошо, там и отечество», «кому преступление выгодно, тот совершил его». «пришел, увидел, победил» и т. п.

В классическом труде Ленина «Развитие капитализма в России» раскрывается картина ввоза иностранного капитала в Южную Россию, в связи с этим разоблачается экспансионизм и космополитизм международного, особенно американского, капитала:

«В южную Россию целыми массами переселялись и переселяются иностранные капиталы, инженеры и рабочие, а в современную эпоху горячки (1898) туда перевозятся из Америки целые заводы. Международный капитал не затруднился переселиться внутрь таможенной стены и устроиться на «чужой» почве: ubi bene, ibi patria» (т. 3, с. 427—428)[19]). В этом же труде эта пословица использована в смягченно-ироническом варианте (уже без латинского написания, как русская, хорошо знакомая) в связи с вопросом о разложении патриархальной семьи, об уходе сыновей в Питер: «От сыновей, отправляемых в Питер с 12 лет, конечно, нельзя ожидать сильной любви к родителям и привязанности к родительскому крову; они становятся невольно космополитами: «где хорошо, там и отечество» (там же, с. 507).

При помощи известного латинского изречения divide et impera (разделяй и властвуй)[20]) Ленин разоблачает всю ту циничную практику политики самодержавного правительства, которая основывается, с одной стороны, на мелких подачках, а с другой стороны, на жестких репрессиях даже по отношению к самым простым ходатайствам и разговорам о свободе. Разоблачая вредные теорийки о «смирении» самодержавия, Ленин писал:

«В политике нет места смирению, и только безграничная простота (и святая и лукавая простота) может принимать за смирение исконный полицейский прием: divide et impera, разделяй и властвуй, уступи неважное, чтобы сохранить существенное, дай левой рукой и отними правой» (т. 5, с. 56).

Ранее мы приводили пример использования данного крылатого изречения Сталиным в прокламации. И Ленин и Сталин в одном плане, для разоблачения подлой политики царского правительства, использовали

---

[18]) По преданиям эти слова принадлежат одной спартанке, обратившейся с ними к своему сыну, уходящему на войну с данным ею щитом.

[19]) Эта пословица восходит к Цицерону, а от него — к римскому трагику Пакувию.

[20]) Это крылатое изречение приписывают иногда Макиавели, иногда Бисмарку, но оно исторически восходит к древнему Риму.

это древнее латинское изречение, ставшее русской поговоркой, русским крылатым словом.

Для разоблачения буржуазных правительств Европы и всех шовинистов, кричавших о патриотизме, родине, о мире, и т. п. в период лихорадочной подготовки к войне, Ленин в 1913 г. развернуто использовал латинское изречение «кому преступление выгодно, тот совершил его»[21]), а для заглавия статьи взял из него начальные слова «Кому выгодно?» (1913 г.). Эти материалы Ленина особенно злободневно звучать и теперь, когда империалистические поджигатели войны маскируют свою подготовку новой войны лицемерными фразами о мире, о прогрессе, о спасении культуры и т. п. Вся статья Ленина построена как бы на одном разоблачающем мотиве — «кому выгодно?».

«Есть такое латинское изречение, — начинает он, — «cui prodest» (куи продэст), — «кому выгодно?». Когда не сразу видно, какие политические или социальные группы, силы, величины отстаивают известные предложения, меры и т. п., следует всегда ставить вопрос: «Кому выгодно?». И далее он продолжает:

«...в политике не так важно, к т о отстаивает непосредственно известные взгляды. Важно то, к о м у в ы г о д н ы эти взгляды, эти предложения, эти меры.

Например, «Европа», государства, именующие себя «цивилизованными», ведут теперь бешеную скачку с препятствиями из-за вооружений. На тысячи ладов, в тысячах газет, с тысяч кафедр кричат и вопят о патриотизме, о культуре, о родине, о мире, о прогрессе, — и все это ради оправдания новых затрат десятков и сотен миллионов рублей на всяческие орудия истребления, на пушки, на «дредноуты» (броненосцы новейшего типа) и т. п.

Господа публика! — хочется сказать по поводу всех этих фраз «патреотов». Не верьте фразам, посмотрите лучше, к о м у в ы г о д н о!» (т. 19. с. 33).

В другом случае это же изречение, в том же значении использовано против антинародной политики ликвидаторов, прикрываемой добрыми фразами и намерениями: «Не в их добрых намерениях (у кого есть таковые) дело, а в объективном значении их политики, т. е. в том, что из нее выходит, c u i она p r o d e s t, кому полезна, какую мельницу на деле эта вода вертит» (т. 19, с. 271).

Известное лаконическое сообщение Г. Юлия Цезаря «veni, vidi, vici», превратившееся в поговорку, Ленин саркастически, без ссылок на латынь, использовал в 1901 г. для разоблачения полицейских действий херсонского губернатора против голодающих и тех, кто хотел оказать им добровольную помощь:

«И князь Оболенский не замедлил употребить власть, явясь лично на театр войны — войны против голодающих и против тех, кто, не числясь ни по какому ведомству, хотел оказать д е й с т в и т е л ь н у ю помощь голодающим, — и з а п р е т и в у с т р о й с т в о с т о л о в ы х нескольким приехавшим уже на голод частным лицам (в том числе г-же Успенской). Подобно Юлию Цезарю, князь Оболенский пришел, увидел, победил, — и телеграммы немедленно оповестили всю читающую Россию об этой победе» (т. 5, с. 232).

В работе «Что делать?» для разоблачения всевозможных современных оппортунистов, фарисейски маскирующих истинное свое оппортунистическое лицо, Ленин также саркастически использовал афористическое обращение Горация к скупому богачу (см. т. 5, с. 353, в сноске), который

---

[21]) Это изречение распространилось из трагедии Сенеки «Медея» и превратилось в пословицу.

не мог никак удовлетворить голод и жажду, хотя его и окружало изобилие (в какой то мере этот богач напоминает мифического Тантала). Этот же афоризм, превратившийся в пословицу, Ленин использовал в статье 1906 г. «Эсеровские меньшевики» (в латинском написании с русским переводом) для разоблачения единой оппортунистической сути взглядов эсеров и тех меньшевиков, которые путем критики эсеров хотели бы прикрыть свои собственные оппортунистические воззрения:

«Критикуя трудовых народных социалистов, мы могли бы иногда сказать некоторым с.-д. меньшевикам mutato nomine de te fabula narratur (басня говорится про тебя, изменено только имя)» (т. 11, с. 179).

С сильным ироническим оттенком Ленин часто приводил цицероновское изречение suum cuique (каждому свое). Это изречение приводилось в целях подчеркивания принципиальной разницы буржуазных воззрений и взглядов марксистов-большевиков. В одном случае речь у Ленина идет о разграничении взглядов марксистов и либералов по вопросу о значении стачек в России (см. т. 16, с. 382—383), в другом случае он разоблачает оппортунизм швейцарских социал-патриотов в период первой империалистической войны (т. 23, с. 253—255).

Острый критический смысл получило у Ленина цицероновское изречение: Cuiusvis hominis est errare, nullius nisi insipientis in errore perseverare, превратившееся в пословицу.

В статье «О г. Горском и об одной латинской пословице» Ленин писал:

«Есть хорошая латинская пословица, которая гласит: «ошибаться свойственно всякому человеку, но настаивать на ошибке свойственно только глупцу» (т. 19, с. 500).

Ленин часто использовал с иронией старинное крылатое латинское изречение O, sancta simplicitas! (о, святая простота![22]) по отношению к несостоятельности, наивно беспомощным суждениям народников, экономистов, меньшевиков и др. (см. т. 1, с. 236, т. 3, с. 284, т. 5, с. 398—399).

Для разоблачения Каутского, как доктринера, видевшего в разгоне Учредительного собрания покушение на демократию, не хотевшего понять, что лозунг Учредительного собрания уже устарел, что коренные интересы революции требовали этого разгона, так как массы уже шли за Советами и отвернулись от меньшевиков и эсеров, Ленин также иронически использовал крылатое латинское изречение «правосудие должно совершиться, хотя бы мир погиб от этого»:

«Следовательно, — писал Ленин в работе «Пролетарская революция и ренегат Каутский», — одна уже внешняя история Советов показывает неизбежность разгона Учредительного собрания и реакционность его. Но Каутский твердо стоит на своем «лозунге»: пусть гибнет революция, пусть буржуазия торжествует над пролетариатом, лишь бы процветала «чистая демократия»! Fiat justitia, pereat mundus!» (т. 28, с. 249).

С такой же иронией использует Ленин еще ряд изречений, ставших пословицами. Против доведения до абсурда того или иного положения, самого по себе правильного, использована Лениным следующая пословица (в прошлом — изречение Цицерона): «Известно ведь, что «величайшая справедливость» доведенная до абсурда при непонимании границ и ус-

[22]) Это изречение одни приписывают чешскому реформатору Яну Гуссу, которое он будто бы произнес на костре, увидев, как одна старуха (или старик) в религиозном ослеплении подложила в костер полено. Другие его приписывают Иерониму Пражскому, третьи говорят, что оно было впервые произнесено на первом Никейском соборе и т. п. В наше время слова «святая простота» превратились в русскую поговорку.

ловий справедливого и несправедливого, превращается в «величайшую несправедливость»: summum jus — summa iniuria» (т. 17, с. 370, в сноске). То в одном латинском написании, то с русским переводом, Ленин с иронией несколько раз приводит изречение из «Георгик» Вергилия: si licet parva componere magnis (если только можно сравнить малое с великим) (с. т. 7, с. 323, 341, т. 11, с. 252). Особенно уничтожающе звучит эта пословица при сравнении махиста Богданова с Гегелем (т. 14, с. 219). Близко к этой пословице в ленинских текстах стоит другая латинская пословица: «multa non multum — много по объему, мало по содержанию!» (т. 33, с. 9[23]). В острейшем сатирическом стиле у Ленина в статье «Люди с того света» дана критика затхлой атмосферы, царившей в Учредительном собрании 5 января 1918 г. и фразерства Чернова и Церетелли; при этом блестяще использовано латинское изречение Amici, diem perdidi (историк Светоний приписывает это изречение императору Титу), ставшее русской пословицей:

«Я потерял понапрасну день, мои друзья», так гласит одно старое латинское изречение. Невольно вспоминаешь его, когда думаешь о потере дня 5-го января:...

Это ужасно! Из среды живых людей попасть в общество трупов, дышать трупным запахом, слушать тех же самых мумий «социального», луиблановского фразерства, Чернова и Церетелли, это нечто нестерпимое» (т. 26, с. 392). Та же ирония слышится в использовании римской пословицы oleum et operam perdidi (даром потратила масло и труд)[24] для критики различных ухищрений бундистов, их программной игры в «максимум» и «минимум»: «И вот бундист трудится в поте лица своего, составляет максимум, запасает (на черный день) минимум, готовит ультиматум № 1, ультиматум № 2... Oleum et operam perdidisti, amice! Друг мой, ты напрасно теряешь время и труд» (т. 7, с. 47).

У Ленина дважды встречается ироническое крылатое изречение hic Rhodus, hic salta («латинское изречение, — переводит Ленин, — которое значит буквально: «здесь Родос, здесь пляши», то-есть здесь главное, здесь суть, здесь доказывай, здесь борись» (т. 19, с. 229)[25]).

Это изречение Ленин направляет против либералов из кадетской газетки «Речь», переносивших центр тяжести стремлений к лучшему» в Думу:

«Ошибаетесь, господа! Не здесь «Родос» и не здесь будет «пляска», как не здесь началась она.

Только лакеи помещиков и денежного мешка могут принимать IV Думу за «Родос» для демократии, могут забывать, что «существует» кроме Думы, например, рабочее движение в его общенародном значении, как ни замалчивают это его значение либералы, как ни каркают, как ни урезывают это его значение либеральные рабочие политики-ликвидаторы» (там же).

В письме к И. И. Скворцову-Степанову Ленин это же изречение дает без русского перевода (т. 16, с. 105).

---

[23]) Эта пословица является в прошлом несколько измененным выражением Плиния Младшего „mult um, non multa" а в русской речи „non multa, sed multum" (в немногих словах многое). См. названную работу А. Л. Пинчука, с. 43.

[24]) Римляне обратили эти слова одной девушки из Комедии Плавта в пословицу. По сюжету героиня напрасно натиралась благовонным маслом и наряжалась перед праздником, который ее надежд не оправдал. Это изречение — пословица встречается у Цицерона.

[25]) Герой басни Эзопа хвастался, что в Родосе он сделал замечательный прыжок, и ссылался на жителей далекого Родоса как на свидетелей. Тогда один из слушателей сказал: «друг, если это правда, то зачем свидетели. Пусть здесь будет Родос, прыгай здесь». Это изречение из басни Эзопа превратилось в пословицу.

Так же использовано Лениным и другое латинское изречение: timeo Danaos (бойтесь данайцев).

Это изречение приписывается троянскому жрецу Лаоконту, который произнес его, как предостережение против военной хитрости противника, при виде деревянного коня, оставленного греками (данайцами) под стенами Трои со спрятанными в нем воинами. Это изречение призывает к повышенной бдительности по отношению к различным маневрам врагов.

Предостерегая от опасной доверчивости по отношению к вероломным питерским меньшевикам, как и к меньшевикам вообще, Ленин в письме от 11 марта 1905 г. иронически восклицал: «...Вы оптимист чересчур, если надеетесь легко сладить с питерскими меньшевиками. Ох, боюсь я данайцев и Вам советую бояться!» (т. 34, с. 258).

В своем труде «К характеристике экономического романтизма» Ленин иронически использует в двух местах крылатое латинское изречение Fuit Troja (Не стало Трои!) для характеристики некоторых несостоятельных положений экономистов (см. т. 2, с. 194 и 205). Это изречение восходит к «Энеиде» Вергилия, в которой указывается, что жрец Пант при виде пожара Трои воскликнул: fuimus Troes, fuit Ilion! (были троянцы, была Троя!). Критикуя одно из неверных положений Сисмонди, Ленин замечает:

«Fuit Troja! можно сказать по этому поводу, теперь уже нет таких стран (хотя бы и наиболее земледельческих), которые не находились бы в полной зависимости от цен на хлеб, т. е. от мирового капиталистического производства хлеба» (т. 2, с. 205).

В том же сатирическом значении попутного иронического замечания в ленинских текстах дважды введено изречение Горация Risum teneatis, amici? (из «Ars poetica»), обозначающее вопрос: «Удержитесь ли вы от смеха, друзья?». У Ленина вопросительная форма заменена формой иронического повелительного восклицания: «удержитесь от смеха, друзья» (см. т. 2, с. 403, т. 9, с. 105). Особенно резко звучат эти слова в адрес П. Струве и его либерального двухнедельника «Освобождение», в котором этот либерал, под влиянием революционных событий 1905 г., вдруг стал в позу поборника революции:

«Мы присутствуем при высоко поучительном и высоко комическом зрелище. Проститутки буржуазного либерализма пытаются напялить на себя тогу революционности. Освобожденцы — risum teneatis, amici! — освобожденцы начинают говорить от имени революции! Освобожденцы начинают уверять, что они «не боятся революции» (г. Струве в № 72 «Освобождения»)!!! Освобожденцы выражают претензию «стать во главе революции»!!!» (т. 9, с. 105—106). С тем же ироническим оттенком у Ленина встречаются такие пословицы: jurare in verba magistri — клясться словами учителя, ссылаться на авторитет учителя — (из первого «Послания» Горация) (т. 4, с. 42), festina lente — медленно спеши (т. 20, с. 131). Последнюю историк Светоний возводил к Августу (в греческом звучании), но у Ленина она дается уже как вполне обрусевшая, без всяких ссылок, в связи с критикой английских либеральных буржуа:

«О, мудрые государственные люди либеральной буржуазии умеют очень «медленно спешить» со своими «реформами»!» (т. 20, с. 131). Без иронического значения эта пословица у Ленина не встречается, в народной речи она широко распространена. Один раз у Ленина критически введено латино-греческое изречение:

«...фарисеи буржуазии любят изречение de mortuis aut bene aut nihil (о мертвых либо молчать, либо говорить хорошее). Пролетариату нужна правда и о живых политических деятелях и о мертвых, ибо те, кто

действительно заслуживает имя политического деятеля, не умирают для политики, когда наступает их физическая смерть» (т. 16, с. 290)[26]).

Ленин трижды использовал широко бытовавшее в среде дореволюционной интеллигенции ироническое крылатое слово ad calendas graecas — «в греческие календы». Светоний передает: Август говорил о своих некредитоспособных должниках, что они могут расплатиться с ним лишь «в греческие календы», т. е. **никогда**, так как название **календы** (первое число месяца) существовало лишь у римлян, а в греческом календаре его не было. Отсюда и само ироническое звучание этого крылатого слова, использованное Лениным в значении провала того или иного дела.

В первом случае Ленин критикует оппортунизм Струве и замечает: «Эта мирная идиллия очень похожа на откладывание революции до греческих календ» (т. 9, с. 151).

Во втором случае это изречение направлено у Ленина против беспартийной революционности буржуа (т. 11, с. 60), а в третьем случае, в заметках «Из дневника публициста» (1917 г.), где под датой «Воскресенье, 24 сентября» сказано:

«Съезд Советов отложен до 20 октября. Это почти равносильно отсрочке до греческих календ при том темпе, каким живет Россия» (т. 26, с. 37).

Уже без иронии Ленин использует такие крылатые изречения и пословицы как si vis pacem, para bellum (у нас уже шла речь об этой пословице в разделе французской фразеологии (у Ленина см. т. 4, с. 323), «ты умеешь побеждать, но не умеешь пользоваться победой» — слова римлян про Ганнибала, и известное предостережение Caveant consules! (пусть будут бдительны консулы!) (см. т. 32, с. 304).

Второе изречение у Ленина получило особое значение в связи с вопросом о революционном народе и плодах его победы, вопросом о власти в статье «Пролетариат борется, буржуазия крадется к власти» (1905 г.):

«Про революционный народ иногда приходится сказать, как говорили римляне про Аннибала: ты умеешь побеждать, но не умеешь пользоваться победой. Победа восстания не будет еще победой народа, если она не поведет к революционному перевороту, к полному свержению самодержавия, к отстранению непоследовательной и своекорыстной буржуазии, к революционно-демократической диктатуре пролетариата и крестьянства» (т. 9, с. 154).

В сочинениях Ленина много случаев использования различных латинских и греческих крылатых слов, которые не получили распространения в устном обиходе русского языка, но в свое время были в широком ходу в среде русской интеллигенции[27]). Эти слова и выражения выпадают из поля зрения в данной работе, но некоторые из них все же следует выделить по той причине, что они оторвались от своего латинского или греческого первоисточника и в какой-то степени вошли в русскую устную фразеологию. Например: а) urbi et orbi (городу и всему миру) находит себе русский эквивалент — «на весь мир» (или: «всему миру»), употребляется в ироническом смысле против крикливого фразерства, «ноздрёвщины» и «революционного бреттерства» (см. т. 7, с. 24, т. 1, с. 277); б) volens — nolens в таких эквивалентах, как «волей-неволей», «хочешь-не хочешь» (т. 14, с. 83); в) toto coelo (по всему небу) в эквиваленте «по всей линии» (т. 14, с. 108); г) credo (верю) в эквиваленте «символ веры» (т. 5, с. 289, т. 6, с. 421, т. 7, с. 88, 203, т. 16, с. 28, т. 21, с. 117)

---

[26]) Эта пословица в вольном переводе на латинский передает греческое изречение Хилона («умершего не порицать»), упомянутое Диогеном Лаэртским.

[27]) См. приложение к статье А. Л. Пинчука.

и т. п. Но и эти примеры требуют оговорки, т. к. приведенные эквиваленты существуют уже независимо от первоисточника, т. е. фактически являются образцами русской фразеологии.

В заключение укажем на два случая использования латино-греческой фразеологии Лениным, которые имеют свои специфические черты и еще раз характеризуют широту и глубину ленинского проникновения в иностранную фразеологию, при помощи которой он обогащал русский народный язык.

Первый случай особенно показателен, т. к. Ленин использовал латинское непереводимое ироническое выражение lucus a non lucendo, которое восходит к римскому писателю — ритору Квинтилиану (ум. 118 г. н. э.), риторика которого сохранилась в 12 книгах. Квинтилиан указывал на один пример, который говорит, что есть слова, происходящие от противоположения: lucus (лес, роща), в нем от тени деревьев мало света (lucet), отсюда изречение lucus a non lucendo (лес назван lucus потому, что в нем много тени, темно: non lucet). Ленин, разоблачая реакционера Маклакова, либерально заигрывавшего в Думе с конституционализмом, саркастически восклицал:

«О, великолепный парламентарий либерализма! О, несравненный вождь «конституционного» (lucus a non lucendo: «конституционного» по случаю отсутствия конституции) центра, кадетско-октябрьского центра!» (т. 17, с. 163). И, наконец, надо вспомнить блестящее использование Лениным в работе «Что делать?» изречения Архимеда: «дайте мне точку опоры, и я переверну землю». В ленинской работе эти слова превратились в политический лозунг о необходимости создания в России социал-демократической партии: «...можно было бы, видоизменяя известное изречение, сказать: дайте нам организацию революционеров — и мы перевернем Россию!» (т. 5, с. 435).

Этим мы исчерпываем рассмотрение случаев использования Лениным латино-греческой фразеологии.

Принципы введения их в русский текст у Ленина те же, что и при использовании французской, немецкой и т. д. фразеологии.

Таким образом, Ленин в качестве пословиц, поговорок, крылатых слов и изречений, идиом, массовых лозунгов-призывов нередко использовал немецкие, французские, английские, латино-греческие, единичные итальянские и американские словообразования, способствовал активному вхождению их в русский литературный письменный и разговорный язык, в русскую народную фразеологию. Ленинские работы способствовали тому, что многие иностранные словообразования обрусели, потеряли свое иностранное происхождение и вошли в повседневную народную речь. Используя высказывание Ленина о известных словах **диктатура пролетариата,** можно по отношению к большинству иностранных фразеологических образований, введенных Лениным, сказать, что они теперь **переведены** на русский **народный** язык. Эта идейно-языковая работа Ленина в области народной фразеологии, обогащая русский язык, продолжила традиции русской революционно-демократической литературы и публицистики[28]), а также традиции литературно-языкового стиля К. Маркса и Ф. Энгельса, применительно к современному русскому литературному языку. Ленину вообще свойственна приверженность к афористическим формам языка и мышления, к полемическому использованию фразеологических образований, когда «каждая фраза не говорит, а стреляет» (И. В. Сталин, т. 6, с. 53).

Во многих случаях мы наблюдаем характерный для Ленина прием переключения обыденных, бытовых или общенравоучительных пословиц

[28]) См. А. И. Ефимов. Язык сатиры Салтыкова-Щедрина. М. 1953, с. 418—421 и др.

и изречений в идейную сферу, с острой политической направленностью, что, в свою очередь, расширило семантические рамки самых малых жанров устного творчества, расширяло сферу их использования как в письменной, так и устной речи, а иногда (пример со словом «наплевизм»), обогащало словарный состав русского языка. Многие литературные обороты из других языков превращались, как это неоднократно подчеркивал и сам Ленин, в пословицы, поговорки, крылатые слова и массовые лозунги-призывы в русском звучании. Так расширялась сфера самой народно-поэтической фразеологии.

При рассмотрении фактов использования Лениным иностранной фразеологии четко вырисовываются следующие ленинские приемы:

а) прием буквального или приблизительного перевода на русский;

б) прием замены русским эквивалентом в прямом значении;

в) замена русским эквивалентом в косвенно-ироническом значении;

г) перевод на русский с ироническим оттенком;

д) прием подстановки русской пословицы к иностранному слову или фразе (щедринское «но» и др.);

е) употребление без перевода и без эквивалента (с учетом читателя или адресата в переписке).

После рассмотрения иностранной фразеологии, использованной Лениным, необходимо отметить, что Ленин всегда считался с аудиторией, на которую был рассчитан тот или иной его труд, давал переводы и эквиваленты, разъясняя политическое значение многих пословиц, крылатых изречений и слов. Но в тех работах, которые адресовались непосредственно рабочим и крестьянским массам, он вовсе избегал употребления фразеологии и отдельных слов иностранных языков. Это относится, например, к таким ленинским произведениям, как «Объяснение закона о штрафах, взимаемых с рабочих на фабриках и заводах» (т. 2, с. 15—57), «К рабочим и работницам фабрики Торнтона» (т. 2, с. 66—70), «Новый фабричный закон» (т. 2, с. 245—279), «Рабочая партия и крестьянство» (т. 4, с. 394—401), «К деревенской бедноте» (т. 6 с. 327—392), «Кого выбирать в Государственную Думу?» (т. 11, с. 292—297), «За хлеб и мир» (т. 26, с. 350—351), «Как организовать соревнование» (т. 26, с. 365—376), «О продовольственном налоге (значение новой политики и ее условия)» (т. 32, с. 303—343) и многие другие статьи, обращения, декреты, доклады и речи. Вообще в годы Советской власти у Ленина значительно реже встречается иностранная фразеология и лексика, а если и местами используется, то с детальнейшими пояснениями и истолкованиями (см., например, ленинское толкование слов **диктатура пролетариата**).

В названных выше работах Ленин вообще не прибегает к иностранным словам и изречениям, он дает особые объяснения даже к таким казалось бы хорошо знакомым словам как **буржуазия, буржуа.** В брошюре «К деревенской бедноте», в специальной пояснительной сноске, он пишет:

«Буржуа — значит собственник. Буржуазия — все собственники вместе. Крупный буржуа значит крупный собственник. Мелкий буржуа — мелкий собственник. Буржуазия и пролетариат это все равно, что собственники и рабочие, богатые и неимущие, люди, живущие чужим трудом, и люди, работающие на других из-за платы (т. 6, с. 340). В этой брошюре в другой специальной сноске он поясняет слово **народники** (с. 356).

С особой наглядностью видна забота Ленина о читателе в самом процессе его работы над брошюрой «О продовольственном налоге», если сравнить окончательный текст с «Планом брошюры» «О продовольственном налоге», который Ленин составлял исключительно для себя, т. е. только для личного пользования. Если в плане мы видим множество

иностранных слов и оборотов, то в самой брошюре их уже нет. Так в плане находим: 4 раза «etwa» (приблизительно), 7 раз «versus» (против), 5 раз «cf» confer (сравни), «inde» (следовательно), «ergo» (поэтому), «etc» (et cetera — и так далее, и прочее), Aut-aut. Tertium non datur» (Или-или. Третьего не дано), 11 раз «№ B» (nota bene — заметь хорошо, обрати внимание), Quid est «politica?» (что такое «политика?»), «Gegenstück» (подобие, отражение), «Caveant consules!» (пусть будут бдительны консулы!), 2 раза «vice versa» (наоборот), «c'est le mot» (вот слово), 4 раза «Quid est» (что это такое?), « Σ » (сумма) « ΣΣ » («сумма сумм», общий итог) «Anti — Kautsky» (против Каутского) и 3 случая употребления букв греческого алфавита (альфа, бета, гамма). Всего в плане использовано 47 иностранных слов, изречений и буквенных обозначений на 8 стр. печатного текста (см. т. 32, с. 299—307), в самой же брошюре эти иностранные обозначения места не нашли, кроме одного, да и то данного в вольном переводе, в виде русского словообразования: «Середины нет», «третьего» нет и быть не может» (с. 355), которому соответствует в плане латинское изречение «Aut — aut. Tertium non datur» (с. 303). Зато в брошюре широко использован один из образов античной мифологии — образ самоуверенного, самовлюбленного юноши Нарцисса, который до того гордился своей красотой, что влюбился в свое собственное отражение в воде и затем зачах от этой любви. «Самовлюбленными», «мещанскими» Нарциссами, дурачками и болтунами Ленин называет меньшевиков, эсеров, беспартийных идеологов мелкой буржуазии и т. п. представителей буржуазного лагеря (сс. 377, 338, 339, 340). В брошюру Ленин ввел также слова из двустишия стихотворения Пушкина «Герой»:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...

Призывая к трезвой, реалистической оценке положения в стране, выступая против недооценки трудностей, против благодушия, он писал: «Мы боимся посмотреть прямо в лицо «низкой истине» и слишком часто отдаем себя во власть «нас возвышающему обману» (с. 328).

Но ни образ Нарцисса, ни единственное изречение, напоминающее о латыни составляют характерное **отличие** языка **брошюры** от языка ее предварительного **плана.** Если в плане, написанном Лениным для самого себя, обильно представлена иностранная фразеология и лексика, то в брошюре вместо этого широко представлена русская фразеология и отдельные слова русского просторечия. Здесь мы встречаем такие пословицы, поговорки, идиомы, крылатые изречения и просторечные слова: «смотреть правде в лицо», «все козыри в руках», «меньшевистские тупицы первого ранга», «плетутся в хвосте», «растекаться мыслью в стоячону», «долгие муки родов» (о капитализме), «криком кричат», «повторять, как сорока, заученные, но непонятные слова», «в первую голову» (несколько раз), «играть роль», «закрывать глаза на это смешно», «нечего греха таить», «помышлением, словом и делом», «грешил», « в этом весь гвоздь», «бьют себя в грудь», «хвалю тебя, господи, что я не похож на «них», «эти дурачки», «самовлюбленных дурачков», «учредилка», «человеки в футлярах», «закроем глаза на тот факт», «дело делать», «колеблющиеся не знают, чего они хотят: и хочется, и колется, и Милюков не велит» и т. п. Уже этот неполный перечень русских просторечных словообразований наглядно свидетельствует о том, что Ленин совершенно освободил текст брошюры от той иностранной фразеологии и лексики, которая была им использована в черновом плане лично для себя. Проявляя максимальную заботу о массовом читателе, он предельно просто

написал брошюру, оживил ее богатой русской просторечной фразеологией и лексикой. И вновь в связи с этим вспоминаются слова И. В. Сталина: «Только Ленин умел писать о самых запутанных вещах так просто и ясно, сжато и смело,— когда каждая фраза не говорит, а стреляет» (т. 6, с. 53).

В своих черновых заметках Ленин великолепно сформулировал один из важнейших принципов марксистского литературного стиля: «Максимум марксизма — максимум популярности и простоты» (Ленинский сборник IV).

Приведенные материалы свидетельствуют, во-вторых, и о том, что Ленин после Октябрьской революции значительно реже использовал иностранную фразеологию, к которой он чаще прибегал в своих дореволюционных работах. Но он и после революции не прекращал обогащать русский язык за счет иностранных пословиц, поговорок, идиом и крылатых слов, о чем свидетельствуют те примеры, которые приводились нами в разделах об иностранной фразеологии. Народное творчество других народов (и в больших и в малых жанрах) интересовало Ленина в течение всей его жизни и деятельности. Иностранные пословицы, поговорки, идиомы, крылатые изречения и слова Ленин также брал «на вооружение» и блестяще использовал в своей непримиримой борьбе с врагами марксизма, в своих политических, теоретических, публицистических выступлениях и переписке, за счет чего значительно обогатились как русский литературный язык в целом, так и русская просторечная фразеология, в частности. С особым вниманием русскую и иностранную народнопоэтическую фразеологию в сочинениях Ленина должны учитывать теоретики и историки народного поэтического творчества. Ленинские истолкования помогут глубже понять ту народную мудрость малых жанров народнопоэтического творчества, о которой так часто говорил Ленин. Приведенные материалы подтверждают мысль, что само народнопоэтическое творчество, его образы и изречения для Ленина были орудием борьбы в политике и в теории точно так же, как образы и изречения художественной литературы. Приведенные материалы, наконец, подтверждают и ту мысль, что афористические формы народнопоэтического творчества, кроме своей логической стороны, имеют еще и зачатки вполне определенной образности, с ясными типизирующими чертами. Начало типического образа — в пословице, в идиоме, в крылатом слове, и народ выступает в этих афористических жанрах не только как мудрый мыслитель, но и как непревзойденный художник слова. А сочинения Ленина являются образцом творческого, принципиально партийного использования всех богатств из неиссякаемого источника народнопоэтического творчества на всех языках мира.

Кафедра русской литературы
Томского государственного университета
имени В. В. Куйбышева

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

№ 24 1955

Доц. Б. Л. Беляев

ПЕРВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ А. А. ФАДЕЕВА

Первое произведение А. А. Фадеева — повесть «Разлив», над созданием которой писатель работал в 1922—23 гг., была впервые опубликована в конце 1823 года в альманахе «Молодогвардейцы». Повесть вышла в свет отдельным изданием в 1924 году и с тех пор переиздавалась несколько раз, вплоть до 1931 года.

Повесть «Разлив» была написана в первые годы восстановления народного хозяйства, в первые годы нэпа, когда огромное значение приобретали как вопросы восстановления разрушенного двумя войнами народного хозяйства, так и перспективы дальнейшего развития страны по пути социализма, по пути, указанному В. И. Лениным.

В своем первом произведении, опубликованном спустя год после окончания гражданской войны на Дальнем Востоке, А. Фадеев стремился откликнуться на события прошлого, связанные с взрастившим его краем, показать, как в приморской деревне произошло перерастание буржуазно-демократической революции в революцию социалистическую, как после свержения власти слуг самодержавия произошло свержение власти буржуазии.

Но Фадеева влек не только интерес к прошлому. Писатель, как это будет видно из дальнейшего, стремился в своем произведении поставить актуальные и для периода восстановления проблемы руководящей роли партии в строительстве социализма, союза рабочего класса и крестьянства, ликвидации тяжелого наследия прошлого — хозяйственной и культурной отсталости ранее угнетенных народов, наступления на буржуазные классы и элементы в стране. Известно, что эти проблемы находились в центре внимания X, XI и XII съездов партии, созывавшихся в 1921—1923 гг.

ПОВЕСТЬ «РАЗЛИВ» В ОЦЕНКЕ КРИТИКИ

Вскоре после выхода в свет повесть Фадеева подверглась оценке критиков и рецензентов.

Одним из первых выступил писатель Ю. Либединский[1]), который дал высокую оценку первому произведению Фадеева.

Ю. Либединский писал, что Фадеев сумел опоэтизировать классовую борьбу, победу сил революции в деревне, нарисовать запоминающиеся характеры героев, показав их в общественной жизни и в личных горестях и радостях, что каждый образ повести подчинен общей сюжетной

[1]) «Октябрь», 1924 г., № 4, стр. 157—164.

канве ее, а сюжет подчинен теме, что писатель дал красочные описания природы, но, в отличие от буржуазных художников, он видит подлинную красоту не в созерцательном к ней отношении, а в борьбе с нею, что все произведение «словно вылито из одного куска», написано в «чрезвычайно разнообразном, но все же едином ритме», что «читатель не замечает слов и фраз повести и видит только непрерывный поток действия».

Сопоставив «Разлив» с произведениями Дж. Лондона, Ю. Либединский отдает предпочтение советскому писателю, в повести которого звучит призыв к социалистическому преобразованию и переустройству края, в то время, как у американского писателя «пионерство», борьба с природой являются проявлением колонизаторского хищничества.

В заключение Ю. Либединский пишет, что «в лице Фадеева мы несомненно имеем крупного писателя-большевика», что «если бы в природе существовал только «Разлив» Фадеева, мы бы исключительно на основании его утверждали начинающийся расцвет пролетарской литературы».

Положительную оценку ранним повестям Фадеева дала еще раз редколлегия журнала «Октябрь», сказав об их превосходстве над произведениями о гражданской войне в «попутнической» литературе[2]).

Эти положительные оценки повести «Разлив» остались, однако, одинокими среди последующих высказываний критиков 20—30—40-х годов.

На протяжении ряда лет первое произведение Фадеева стало подвергаться уничтожающей критике. Большая часть исследователей классифицировала «Разлив» как малохудожественное, не имеющее почти никакой эстетической ценности произведение, недостойное занимать какое-либо место в истории советской литературы.

Ф. Жиц в рецензии, опубликованной в 1925 году[3]), положил начало тому «походу» критиков на первое произведение Фадеева, который продолжается и по сей день.

Рецензент писал о том, что повесть Фадеева совершенно не любопытна по своей тематике, что ко множеству «сибирских» повестей и рассказов революционного периода в нашей литературе никаких новых черт Фадеев не добавил, что композиция повести слаба, «столкновение лиц, чередование событий логически совершенно не мотивированы, не даны в таком сочетании, чтобы читатель нетерпеливо переворачивал одну страницу за другой», что Фадеев показал своих «лесных героев» как людей, которыми инстинкт движет больше, чем социальные условия, и т. д.

В то же время рецензент вынужден был отметить «сочный язык, которым написана повесть», умение писателя «сочно лепить фигуры стихийной мощи», умение показать красоту природы. Большинство же последующих рецензентов и критиков отказали Фадееву и в этом.

В 1926 году А. Палей[4]) осуждает Фадеева за то, что он, якобы, идеализирует героев-коммунистов и в то же время сплошной черной краской рисует классовых врагов.

В 1927 году в журнале «На литературном посту» Фадееву инкриминировалось воспевание стихийничества в «Разливе».

В 1928 году один из рапповских критиков упрекает Фадеева за то, что он «в первом своем произведении отдал довольно обширную дань областничеству».

---

[2]) Ст. Рабочие темы. «Октябрь», 1925, № 6, стр. 5.
[3]) «Красная новь», 1925, № 4, стр. 291.
[4]) «Книгоноша», 1926, № 36, стр. 27.

В резко отрицательной оценке произведения критики, вероятно, убедили в конце концов и самого писателя.

Вначале А. А. Фадеев считал, что его произведение ничуть не хуже многих других произведений начала 20-х годов[5]) и до 1931 года включительно издавал его наряду с другими произведениями.

Но в дальнейшем, после написания «Разгрома» и создания первой части «Последнего из удэге», А. А. Фадеев резко изменил свое мнение.

Выступая в 1932 году на собрании литературных кружков Замоскворецкого района города Москвы, А. А. Фадеев охарактеризовал «Разлив» как произведение «очень несовершенное, несерьезное и неряшливое, рыхлое, с неясной мыслью, написанное дурным языком». Рассказывать о том, как я работал над ним (над «Разливом» — **Б. Б.**), сказал Фадеев, это значит рассказать о том, как не нужно работать над художественным произведением»[6]).

Какие же недостатки видит писатель в «Разливе»?

1. Отсутствие ясной, определенной идеи, проходящей через всю повесть и, проистекающую вследствие этого композиционно-сюжетную рыхлость, незавершенность некоторых сюжетных линий.

2. Ложность и фальшивость многих образов.

3. Несовершенство языковых средств: увлечение короткими предложениями («рубленая проза»), засорение языка повести вычурными, необыкновенными эпитетами, метафорами, сравнениями, в значительной мере под влиянием имажинизма.

Это категорическое осуждение писателем своего собственного произведения было с готовностью подхвачено и развито рядом критиков и литературоведов.

«Первые повести Фадеева — «Разлив» и «Против течения» самостоятельного значения не имеют. Они являются лишь предварительными эскизами к «Разгрому». В них пролетарский художник еще не осознал себя»,— писала С. Нельс (1932 г.).

В 1934 году Л. Левин в статье «Мечта о силе» указал, что «Разлив» «представляет собой весьма наивное литературное произведение», что «повесть в целом представляется слабой во многих отношениях» и что повесть интересна, главным образом, тем, что она является «первым и еще очень прямолинейным вариантом того, что впоследствии было выражено в гораздо более сложных формах»[7]).

Критик А. Дерман, говоря о «Разливе», заключал: «...он весь насквозь испорчен как раз тем, что каждый образ в нем густо покрыт условным литературным гримом. Здесь все схематично, все распределено по «ролям»: такой-то выполняет роль «организатора», такой-то «кулака», такой-то «интеллигента», такой-то «мудрого старца», такой-то «таежной девушки» и т. д., и т. п. Живых лиц здесь нет совершенно. Все образы — показные и призрачные, и язык повести сусальный. «Разлив» — это чужеродная для Фадеева вещь и потому-то и такая неудачная и фальшивая. В ней писатель еще не нашел себя»[8]).

Мы приводим эти отрицательные отзывы потому, что они были почти полностью восприняты большинством современных исследователей творчества Фадеева.

Так, например, К. Зелинский в своих статьях о творчестве Фадеева[9]) считает, что «Разлив» — неудачное произведение А. А. Фадеева, что идея повести «неясная, смутная», что Фадеев в этой повести ока-

[5]) **А. Фадеев, «Литература и жизнь». М., 1939, стр. 150.**
[6]) **Там же, стр. 143.**
[7]) **«Литературный современник», 1934, № 6, стр. 158.**
[8]) **«Литературная учеба», 1941, № 1, стр. 28.**
[9]) **В сб. «Советская литература», 1948 и 1950 гг.**

зался в русле распространенного в молодой советской прозе «романтического» направления, в основе которого лежала поэтизация «массовидности», «миллионноголовость» революционного движения. К. Зелинский полагает, что писатель был захвачен господствовавшей тогда в прозе стилистической манерой, что система образов и сравнений в этом произведении вошла в противоречие с тем идейным содержанием, которое хотел выразить Фадеев, что «Разлив» — это только подступы к новому стилю социалистического реализма.

За последнее время, впрочем, наметился иной, более объективный и справедливый подход к этой повести.

Критик В. Щербина, соглашаясь с А. А. Фадеевым, что «Разлив»— незрелое произведение, отмечает тем не менее, что писатель в повести «Разлив» и рассказе «Против течения» стремился раскрыть становление нового социалистического сознания, осветить сложные и противоречивые явления жизни светом коммунистического мировоззрения, в противовес «стихийничеству» показать ведущую силу партийного разума»[10]).

Критик В. Озеров отмечает, что в «Разливе»—повести, в художественном отношении еще несовершенной, — действуют и борются люди, понимающие революцию как творчество новых форм жизни[11]).

Диссертант М. В. Колядич оценивает ранние повести А. Фадеева более высоко, чем другие диссертанты-исследователи. Он делает вывод, что, «несмотря на свою незавершенность, эти повести сыграли важную роль в творческой эволюции писателя, в известной степени были положительным явлением и в советской литературе»[12]).

Наконец, исследователь творчества Фадеева А. С. Бушмин пишет, что в повести «Разлив» много сказано с «чужого голоса», но в ней уже ясно слышен и голос будущего Фадеева, певца революции и партии[13]).

Несмотря на то, что повесть «Разлив» была подвергнута исследованию многими литературоведами и критиками, мы считаем, что анализ ее еще далеко не завершен и что некоторые, ставшие уже шаблонными, представления о ней должны быть или взяты под сомнение, или опровергнуты.

ПРОБЛЕМАТИКА И ОСНОВНЫЕ ОБРАЗЫ ПОВЕСТИ

В повести «Разлив» выражены две главных идеи: первая — утверждение неизбежной победы ведомых Коммунистической партией трудящихся масс над эксплуататорами, утверждение возможности построения нового общества, с новым укладом жизни, новой моралью.

Вторая — выражение чувства национальной гордости русского народа, преодолевшего природную стихию вышедшего на берега Тихого океана.

Первую идею находят в произведении Фадеева почти все исследователи, но с оговорками, что эта идея выражена неясно.

Вторую же, весьма важную для этой повести идею исследователи не обнаруживают, а вместо нее видят у Фадеева прославление «таежной экзотики», «таежного человека», «таежной философии» и т. д.

Прежде чем перейти к анализу произведения, не только желательно, но и необходимо остановиться на обосновании этой второй идеи, характерной не только для данного, но и для большинства других произведе-

---

[10]) «Звезда», 1947, № 7, стр. 157.

[11]) «Знамя», 1952, № 1, стр. 157.

[12]) М. В. Колядич. Автореферат диссертации, Творческий путь А. А. Фадеева. Академия общественных наук при ЦК ВКП(б). М., 1952, стр. 4.

[13]) Вопросы советской литературы, т. 11. Академия наук СССР, М.—Л., 1953, стр. 132.

ний Фадеева о Дальнем Востоке. Правда, сам автор в критических работах, посвященных своему творчеству, не говорит об этой идее. Более того, он в одном из своих выступлений возразил тем, кто называет его дальневосточным романистом[14]).

Фадеев говорит о том, что он является «дальневосточным» писателем лишь постольку, поскольку он жил на Дальнем Востоке, и в своих произведениях использует впечатления и наблюдения, которые он приобрел в это время. Фадеев заявил о том, что его интересуют, главным образом, морально-этические проблемы, в частности проблема рождения нового человека, проблема отбора и закалки человеческого материала в огне гражданской войны, а так называемые «дальневосточные» проблемы его не интересуют, что он в своих произведениях не стремился показать что-либо присущее только одному Дальнему Востоку, а изображал то, что могло произойти в любом крае советской страны.

Смысл выступления Фадеева ясен: он не считает себя узким писателем-областником. И это правильно, ибо Фадеев, используя «областнический» материал, всегда ставит большие, общезначимые проблемы. Но эти общезначимые проблемы раскрываются на конкретном историко-географическом материале, связанном с Дальним Востоком, происходит выражение общего в частном — а в этом-то и состоит особенность искусства[15]).

И большой писатель-художник Фадеев не может пройти мимо «дальневосточной специфики» и не отразить ее, а это обогащает идейно и художественно его творчество, рождает в нем новые идеи.

Почти во всех произведениях Фадеева о Дальнем Востоке выражается чувство удивления и гордости, чувство восхищения героическими подвигами простых русских людей, пришедших на Дальний Восток за тысячи верст от древней Русской земли и прочно здесь обосновавшихся.

Об этих русских людях-землепроходцах с гордостью писал еще А. И. Герцен на страницах «Колокола»:

«Горсть казаков и несколько сот бездомных мужиков перешли на свой страх океаны льда и снега, и везде, где оседали усталые кучки в мерзлых степях, забытых природой, закипала жизнь, поля покрывались нивами и стадами, и это от Перми до Тихого океана»[16]).

А. М. Горький также с восхищением говорил о самоотверженном движении русских людей на Восток, зачастую без всякой поддержки и помощи со стороны «казны»[17]).

Там, где некоторые исследователи видят прославление таежного человека и таежной философии, заключено нечто другое.

Фадеев прославляет в «Разливе», как и в других своих произведениях, простых русских людей, которые, преодолев огромные пространства, переплыв через бурливые сибирские реки, проложив себе путь сквозь глухую тайгу, вышли на естественные географические границы России — ее Тихоокеанские рубежи. Отважные землепроходцы стали заселять дальневосточные земли, вести наступление на тайгу, поднимать целину, осваивать природные богатства края, своим трудом, отвагой и

---

[14]) Архив Института мировой литературы, им. А. М. Горького, ед. хранения II—69—1159.

[15]) «Нам нужна литература осмысленная, глубокая, философская,— говорил А. Фадеев в своей речи на расширенном заседании ДВ оргкомитета ССП 8 сентября 1933 г.— Этого нельзя сделать, если оторвешься от конкретности, от живой действительности, не будешь знать своего края». («Тихоокеанская звезда» от 10 сентября 1933 г.). Это заявление А. Фадеева представляется нам весьма важным для анализа его произведений.

[16]) «Колокол» от 1 января 1859 г.

[17]) А. М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 188.

мужеством сохранять и закреплять этот край за Россией, прежде чем он был официально присоединен к ней.

Борьба с дикой, первозданной природой, с наводнениями и лесными пожарами, с опустошительными тайфунами и нападениями диких зверей, наконец, постоянная готовность к отпору иноземным захватчикам, неоднократно покушавшимся на земли Дальнего Востока,— все это способствовало тому, что у обитателей русского Дальнего Востока целый ряд черт русского национального характера (ясность ума, стойкость, терпение, свободолюбие, мужество, настойчивость и пр.) проступают, как это всегда бывает, когда народным массам приходится действовать в опасной, тяжелой, трудной обстановке, более рельефно, чем в обычных условиях.

Это отметил уже в 1923 году М. И. Калинин в одной из своих речей, произнесенных во время поездки на Дальний Восток. Обращаясь к своим слушателям, он сказал:

«Вы считаетесь потомками сильных людей, не мирившихся с рабством и очутившихся, благодаря этому, в такой тайге, у вас должна быть здоровая кровь и много энергии...»[18]).

Наконец, современному исследователю этой проблемы, писателю-географу Н. Н. Михайлову принадлежит следующее определение:

«Люди Дальнего Востока носят в себе лучшие черты советского человека: мужество, активность, преданность Родине, скромное, но гордое сознание своего исторического долга. Беспрестанная борьба за освоение необжитых территорий для укрепления социалистической родины воспитала в них упорство и настойчивость в преодолении трудностей, близость границы развила настороженность и стойкость»[19]).

А. А. Фадеев и воспевает этих отважных русских людей, пионеров Дальнего Востока.

Он пишет о Кирилле Неретине — первом русском пришельце в Улахинской долине, который приносит сюда русскую земледельческую культуру, поднимает железным плугом твердый коричневый дерн и выращивает полновесные колосья злаков.

Фадеев говорит о благотворном влиянии русской земледельческой культуры на отсталые в хозяйственно-культурном отношении народности (гольды, по примеру русских крестьян, начинают «ковырять деревянной сохой жирный улахинский чернозем»[20]), пишет о начавшейся быстрой колонизации Дальнего Востока. «За Неретиным народ хлынул лавиной. Неумолчно визжали пилы, стучали топоры, в долине редели леса, и пыльный желтый тракт на двести верст прорезал угрюмые дебри от Спасск-Приморска до Сандагоу»[21]).

И Иван Неретин, и Харитон Кислый, и Антон Дегтярев, и Жмыхов и многие другие герои повести — это простые русские люди, которые «без шума и лишнего крика» добывали на Дальнем Востоке золото, серебро, свинцовые руды и уголь, разрабатывали лесные богатства, прокладывали дороги и прорубали в горах тоннели.

Писатель с большой симпатией относится к этим людям-труженикам: «Не звериным сильны мы тут, а человеческим»,— говорит один из персонажей повести, выражая авторскую идею. Пафос человеческого труда, покоряющего природу, побеждающего стихию, звучит в повести

---

[18]) М. И. Калинин. Речи на Дальнем Востоке. Чита, 1923, стр. 99.

[19]) Н. Н. Михайлов. Земля русская. М., «Молодая гвардия», 1946 г., стр. 232. (Книга удостоена Сталинской премии).

[20]) Все эти проблемы в наше время поднял, как известно, писатель Н. Задорнов в своем романе «Амур-батюшка», удостоенном Сталинской премии.

[21]) Все цитаты из «Разлива» даются по книге А. Фадеева: Разгром. Против течения. Разлив. М., ЗИФ, 1928 г.

«Разлив». К сожалению, этого не замечают многие исследователи творчества Фадеева[22]).

Фадеев любуется силой, сноровкой, ловкостью, бесстрашием и мужеством своих героев, когда пишет о том, как Неретин и его товарищи спасали людей во время наводнения, как Жмыхов и его дочь-красавица Каня преодолевают течение быстрой горной реки, как Антон Дегтярев и Харитон Кислый во время странствования по тайге побеждают трудности и препятствия.

Он гордится вместе с героями повести и женой Жмыхова, охотницей, которая владеет ружьем не хуже самых опытных и смелых охотников.

«Кабы природа сильней людей была, здесь на берегу не мы бы стояли, а бурьян рос...» — в этой реплике одного из персонажей выражено чувство удовлетворения и уверенности простых русских людей в своих силах, в победе над природной стихией.

Позднее в рассказе «О бедности и богатстве», говоря о своих земляках-дальневосточниках, Фадеев писал:

«Была у нас своя тайная гордость за то, что своими руками проложили мы дорогу сюда, раздвинули страшные эти леса, подняли горькую эту землю, несчетно побили лютого зверя и сохранили совесть и пламя в сердце»[23]),— и это хорошая и законная гордость.

Герои Фадеева — эти так называемые «таежные люди», как окрестили их некоторые исследователи, в годы гражданской войны шли в партизанские отряды. Их замечательные человеческие качества, вырабатывавшиеся десятилетиями в борьбе с врагами, в борьбе с суровой природой, были поставлены Коммунистической партией на службу пролетарской социалистической революции, для защиты завоеваний Великого Октября.

Эти люди были незаменимыми в партизанской войне и как меткие стрелки, чьи пули без промаха разили врагов, и как проводники отрядов, прекрасно знающие тайгу, умеющие скрыть следы отряда, найти ему убежище и пропитание вдали от жилых мест.

Эти люди в годы социалистического строительства, руководимые и вдохновляемые Коммунистической партией, прокладывали геологам путь к природным богатствам, добывали пушнину—«лесное золото,— в обмен на которое Советская страна на первых этапах социалистического строительства получала извне необходимое для советской индустрии оборудование.

Эти люди, выросшие в тайге, покрыли себя славой и в годы Великой Отечественной войной (см. образ Валеги в романе «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, образ Лубенцова у Э. Казакевича — «Весна на Одере» и другие).

Основные идеи повести — достаточно ясно, на наш взгляд, выраженные — естественно наиболее полно воплощены в образе большевика Ивана Неретина и его единомышленников и друзей, но они находят свое выражение и в других образах-персонажах.

Прежде чем показать Ивана Неретина в действии, автор знакомит читателя с биографией героя. Неретин — крестьянин, получивший начальное образование, а вместе с ним и умение разбираться в окружающей его действительности. («Книга стала его неизменным другом, а с нею мир показался шире, богаче»).

---

[22]) В работе Л. М. Неизвестных указывается на этот пафос. См. статью «А. А. Фадеев», «Октябрь», Кишинев), 1952, № 1, стр. 58—65.

[23]) А. Фадеев. Партизанские рассказы. М., «Советский писатель», 1938, стр. 141.

Однако этого еще недостаточно, чтобы быть большевиком, и Фадеев говорит о пролетарской закалке, полученной Неретиным в рабочих коллективах на заводах, пристанях и строительных площадках Дальнего Востока. Пребывание на фронте в годы империалистической войны, о чем сообщает автор, также несомненно было хорошей школой для молодого Неретина.

Данная А. А. Фадеевым предистория Неретина до появления его в повести в качестве одного из основных персонажей совершенно необходима, она помогает лучше понять его последующие действия и поступки.

Герой повести начинает вести агитацию среди деревенской бедноты, сколачивает группу сочувствующих большевистской партии, информирует о своей деятельности Приморский областной комитет партии.

Не наделяя своего героя яркой, запоминающейся внешностью (подчеркивая, вероятно, этим «массовость», обыденность героя)[21], недостаточно еще раскрывая его внутренний мир, Фадеев тем не менее делает серьезные успехи в создании образа большевика в литературе начала 20-х годов.

Иван Неретин — живой человек, он ничуть не похож на те, лишенные жизненных черт фигуры коммунистов с каменными лицами в кожаных куртках, которых нередко преподносила читателям литература этого периода.

Избранный председателем волостной земской управы, Неретин организует деревенскую бедноту на борьбу против кулацкой части деревни, но в силу недостаточной теоретической подготовленности он допускает ошибки в своей деятельности: не придает вначале большого значения вредному влиянию на крестьянские массы буржуазных газет, «поспешает», не установив еще прочных связей с середняками, с реквизицией и передачей в общественное пользование имущества буржуазно-кулацких элементов и, не получая поддержки от среднего крестьянства, терпит поражение.

Но самоотверженное поведение Неретина и его товарищей во время наводнения, последующие их действия, направленные на то, чтобы спасти волость от голода, обеспечивают решительный перелом во взглядах и настроениях середняков.

Сцена спасения людей во время наводнения — кульминационный пункт повести.

Резко противостоят здесь два лагеря: Неретин и его сторонники, готовые самоотверженно бороться и борющиеся против стихии ради спасения людей,— с одной стороны, и кулацкая группа во главе с лавочником Копаем, отказавшая в помощи людям во время наводнения,— с другой стороны. Конфликт между этими двумя группами достигает в этой сцене наибольшей остроты и заканчивается поражением реакционной группы и переходом середняцкой части деревни на сторону Неретина. Писатель умело раскрывает здесь и психологию середняцкой массы, широких трудящихся масс вообще, проверяющих те или иные партии или политические группы не по их словам, а по их делам, по тому, как служат они интересам народа, защищают его интересы.

А. Фадеев показывает Неретина, как человека, которому свойственны глубочайшая преданность народным массам и стремление бороться за их коренные интересы (ограждение интересов трудового крестьянства от посягательств кулаков, помощь населению, пострадавшему от наводнения), хладнокровие и мужество (во время кулацкого бунта), чуткость к простым людям (разбор заявлений жителей волости), отсутствие на-

[21]) А отнюдь не его необыкновенность, как утверждают некоторые исследователи.

ционального высокомерия и чувство уважения к трудящимся других национальностей (желание Неретина улучшить жизнь малых народностей), любовь к знаниям (чтение сельскохозяйственных журналов), непримиримая ненависть к классовым врагам (борьба против сельской буржуазии).

Эти характерные качества коммуниста и типизирует Фадеев. Большая заслуга Фадеева состоит в том, что он изображает мечты Неретина о коммунистическом будущем, и здесь он выступает как новатор, развивающий на новом этапе традиции революционеров-демократов, ленинские и горьковские традиции.

Фадеев, рисуя образ Неретина, обращается к будущему, старается озарить деятельность героя светом этого будущего, которое возникает в мечтах героя.

«Правдиво отражая сегодняшнюю действительность, писатель,— указывал А. М. Горький,— должен помнить о желаемом и возможном»[25]), о «третьей действительности» — будущем,— должен включить ее «в наш обиход, изображать ее. Без нее мы не поймем, что такое метод социалистического реализма»[26]).

Эту «третью действительность» мы находим в «Разливе».

Неретин был участником промышленного строительства в крае. Но он сознает, что это строительство, которое осуществляли в узких, корыстных целях капиталисты, не может удовлетворить экономику края, запросы его жителей. И в голове Неретина рождаются широкие дерзновенные планы преобразования Приморья после победы пролетарской революции, когда край пересечется железными дорогами, покроется сетью плотин и каналов, вырастут у горных отрогов новые заводы, фабрики, шахты, рудники и электростанции и земля будет обрабатываться электрическими тракторами.

Достойно удивления, что уже тогда, когда советский народ еще далеко не полностью восстановил разрушенную двумя войнами промышленность, Фадеев в мыслях своего героя воспроизвел думы и чаяния лучших людей партии, Ленина и Сталина о социалистической индустриализации страны, нарисовав такие зримые картины преобразований Дальнего Востока, которые уже совершены или будут совершены[27]).

Заслуга Фадеева состоит в том, что он не ограничился изображением общественной деятельности Неретина, а наряду с нею показал и его личную жизнь.

«Очеловечивает» образ Неретина, делает его более жизненным любовь Неретина к фельдшерице Минаевой (которая, т. е. любовь, отнюдь не является каким-то чуждым добавлением к основной сюжетной линии,

---

[25]) А. М. Горький. Литературно-критические статьи. М., 1937, стр. 597.

[26]) Там же, стр. 670.

[27]) Об электрических тракторах в сельском хозяйстве только в наши дни пишет С. Бабаевский. Точно также и о сооружении плотин и каналов пишут сегодня писатели. Из этого видно, как далеко вперед заглянул вместе со своим героем автор.

Мы не можем согласиться с А. С. Бушминым, полагающим, что эти мечты не типичны для Неретина, который размечтался лишь под влиянием... жары, и в связи с этим исследователь упрекает автора за то, что он наделил своего героя узким практицизмом.

Совершенно несправедливыми являются упреки, которые делает Бушмин*) герою и автору за то, что Неретин рассуждает об «основном звене», думает бороться с опиекурением, покосив маковые посевы, все это А. С. Бушмин характеризует как политическую наивность. Между тем рассуждения об «основном звене» характеризуют Неретина как человека, который творчески подходит к изучению марксизма-ленинизма, стараясь осуществить на практике некоторые его теоретические положения.

Что касается макокошения, то это средство было на Дальнем Востоке в 20-х годах одним из действенных средств борьбы против опиекурения.

*) Вопросы советской литературы, т. II. М.—Л., 1953, стр. 134.

как пытаются утверждать некоторые исследователи творчества Фадеева). История взаимоотношений Неретина и Минаевой углубляет характеристику первого, характеризует его как человека, который ищет в женщине друга по мыслям, убеждениям, равного ему по интеллектуальному развитию. Поэтому Иван отвергает советы своего отца жениться и привести в дом невестку, чтобы вовлечь ее в разваливающееся хозяйство Неретиных. Неретин-отец видит в женщине прежде всего рабочую силу. Неретин-сын — товарища и друга по убеждениям и взглядам.

Как человека новой морали характеризует Неретина его отношение к прошлому Минаевой, нежелание попрекать ее за то, что она имела любовную связь, что у нее был ребенок.

Сцена наводнения и спасения утопающих является кульминационной и для сюжетной линии: Неретин—Минаева. Она раскрывает их высокие моральные качества. Для коммуниста общественный долг, служение народу выше всего — говорит Фадеев поведением Неретина[28]). А чтобы показать, что его герой — живой, любящий и страдающий человек, а не схема человека, автор изображает последующие переживания Неретина, его тяжкие страдания, его горе, вызванное тем, что он не застал в живых свою любимую. В то же время он показывает способность Неретина найти путь к преодолению своего горя в общении с народными массами, в близости к ним.

Образ Неретина имеет большое историко-литературное значение: он открыл собою галерею образов коммунистов в творчестве Фадеева, в значительной степени предвосхитив многие их черты.

Он же имел самостоятельное художественное значение в литературе первой половины 20-х годов, встав сразу же вслед за образами Чапаева и Клычкова и коммунистами «Недели» Либединского, и вполне прав был Ю. Либединский, когда он положительно оценил этот образ.

Конечно, если смотреть на образ Неретина лишь с точки зрения современного состояния советской литературы, в нем обнаружатся недостатки (о них сказано выше), но к оценке образа Неретина следует подходить, прежде всего, исторически, раскрывать его в связи с произведениями, совпадающими с ним по времени появления.

Дополнительная работа автора над этим образом могла бы возвысить его до уровня других художественно зрелых образов Фадеева.

Образ Неретина, его действия, его мечты лишний раз опровергают мнение тех критиков и литературоведов, которые упрекали Фадеева в идеализации таежной, первозданной жизни.

Истинный пафос «Разлива» заключается не в поэтизации таежной экзотики, «таежной философии», а в прославлении победы руководимых Коммунистической партией трудящихся масс над классовыми врагами, а также и над стихийными силами природы, которые должны быть в новом социалистическом обществе поставлены на службу человеку.

Весьма показательно, что в мечтах Неретина возникает образ «седого и молчаливого таежного сына» Тун-Ло, управляющего электрическим трактором. Давая этот образ, Фадеев показывает свое отрицательное непримиримое отношение к «таежной философии» и здесь же — пусть пока еще в зародышевой форме — ставит одну из проблем своего последующего произведения—романа «Последний из удэге», проблему перехода отсталых народностей от родового строя к социализму в результате победы Великой Октябрьской социалистической революции.

---

[28]) Неретин, узнав о том, что у Минаевой произошло резкое обострение ее болезни, не идет к Минаевой (следуя влечению чувства), а отправляется спасать утопающих крестьян (следуя велению долга).

Кроме Неретина, есть в повести еще один образ коммуниста-руководителя — представителя областного комитета партии, приехавшего в Сандагоу помочь Неретину в проведении выборов. Следует указать на неудачу, постигшую писателя в связи с этим образом.

Здесь Фадеев действительно шел в известной мере от литературной традиции, а не от жизни. В какой-то степени сказалось влияние и Вс. Иванова. Во всяком случае образ представителя обкома (вероятно, это и есть Продайвода, которому Неретин писал из села) очень близок по трактовке к образу председателя ревкома Пеклеванова (у Вс. Иванова в повести «Бронепоезд 14—69»).

У Вс. Иванова Пеклеванов — худощавый, щуплый, «очки у него прыгают на нос», говорит речь, которую никто из крестьян не понимает и не слушает.

У А. Фадеева — представитель областного комитета партии «...в очках, лысый, немного кривой», сказал несколько речей, и речи мало кто понял.

И в том и в другом случае мы имеем дело с дегероизацией, с наделением героя рядом снижающих его образ черт.

В повести «Разлив» дано несколько запоминающихся образов крестьян.

Заслуга Фадеева и отличие его от писателей-«попутчиков», изображавших деревню периода революции и гражданской войны, состоит в том, что он уже в раннем своем произведении показал деревню дифференцированно.

В образе Харитона Кислого выражены многие характерные черты бедняцко-батрацкой части деревни.

Писатель сообщает о том, что Кислому, не имевшему своей земли, приходилось нередко покидать родное село, работать на постройках, пристанях и заводах Дальнего Востока, а по ходу событий, изображенных в повести, он нанимается на работу к таксатору. Не рассказывая подробно о прошлой жизни Кислого, Фадеев дает понять, что она была нелегкой (седина в волосах; не смог жениться и образовать семью, хотя Харитону уже 35 лет). Работоспособный, сильный Харитон Кислый, который с трудом находит себе место в жизни,— типичная в условиях буржуазной России фигура незадачливого крестьянина-бедняка, влачащего полуголодное существование.

Писатель справедливо утверждает, что именно на эту прослойку опирались в своей работе сельские коммунисты, что эта прослойка давала партии новых деятельных членов. Для подтверждения этой мысли писатель показывает, как Кислый охотно берет у Неретина и читает большевистские брошюры, как Кислый поддерживает Неретина во время борьбы с буржуазно-кулацкими элементами села, помогает Неретину спасать утопающих во время наводнения.

Фадеев наделяет своего героя высокими моральными качествами: храбростью, чувством товарищества, верностью любимой девушке; но писатель не идеализирует его, показывает и его слабые стороны: недостаточную политическую грамотность, отсутствие гибкости в классовой борьбе, преобладание разрушительных тенденций над созидательными (желание Кислого «драконить» все на своем пути, в том числе и колебания середняцкой массы, что могло бы только оттолкнуть среднее крестьянство от Коммунистической партии).

Партийное руководство (представленное Неретиным) направляет по верному руслу ненависть бедняка Кислого к угнетателям. Неретин сдерживает его горячий пыл, предостерегает от ошибок («драконить» надо осторожно»,— советует он Кислому). И влияние Неретина не остается без последствий.

Кислый старается привлечь на сторону большевиков новых людей (разговор Кислого с Дегтяревым в тайге), учится обдумывать и взвешивать свои поступки (отказ от убийства мельника Вавилы, которое Харитон хотел сгоряча совершить).

Происшедшая в деревне социалистическая революция приносит счастье крестьянину-бедняку. Фадеев предпочел изобразить это в плане личных отношений — Харитон женится на любимой им девушке (то же из бедняцкой семьи), спасая ее от брака с нелюбимым человеком, одержимым к тому же порочной болезнью. Читателю ясно, что только победа над эксплуататорами, которой народ добился под руководством Коммунистической партии, позволила Харитону обрести человеческую жизнь, создать семью, и читатель уверен, что Кислый будет одним из активных строителей новой жизни в деревне.

В образе Кислого, как и Ивана Неретина, отображены некоторые черты характера нового человека рождающегося социалистического общества.

Правдиво показана А. Фадеевым и середняцкая часть деревни (в связи с образом старика Неретина).

В отличие от сандагоуских бедняков, Неретин, один из первых поселившийся в этой местности, имеет крепкое хозяйство («было время, когда его амбары ломились от полновесного зерна»). Но положение середняка в буржуазном обществе не является устойчивым. Хозяйство Неретина не защищено от стихийных бедствий (засухи, наводнения), от которых оно не может оправиться так легко, как кулацкие хозяйства. Но наибольший ущерб наносит хозяйству Неретина, как и других середняков, империалистическая война, которая вырывает работников из крестьянских хозяйств и обрекает эти хозяйства на разрушение (после гибели на фронте двух сыновей Неретина «все рушилось. Ни к чему оказался пятидесятилетний труд. Впереди маячили только смерть и разорение перед смертью»).

Писатель, учитывая специфику Дальнего Востока, где не было помещичьих хозяйств, говорит об империалистической войне, как основном источнике недовольства среднего крестьянства. И старик Неретин, и кузнец Стрюк, и другие крестьяне-середняки осуждают эту грабительскую, несущую народу только лишения и жертвы, войну.

Старый Неретин обращается к своему вернувшемуся с фронта сыну: «Ну, довольно, детка! Нагулялся, навоевался! Назад не поедешь!».

«У меня два сына на фронте,— рассказывает кузнец Стрюк.— Хозяйство, знаешь, невелико, а прыгаю, как белка на сосне... Войну кончать пора — вот как смотрю!.. Нам с ней одно горе».

На выборах нового правления волостной земской управы большинство крестьян согласилось, что «войну надо окончить».

Ненависть к империалистической войне поднимает крестьянскую массу на борьбу против царизма (как крестьяне восстали против царизма Фадеев не показывает, но выразительно упоминает о результатах этого выступления — улахинским приставом, который олицетворял ненавистный народу старый режим, питаются сомы в озере).

В соответствии с исторической правдой Фадеев отображает захват власти буржуазией после свержения царизма («На смену угрюмому, чернобородому волостному старшине пришел мельник Вавила и назвался председателем волостной земской управы. Веселого волостного писаря сменил лавочник Копай, а его помощником стал сельский учитель Барков»).

Среднее крестьянство поначалу поддерживает буржуазную власть, что Фадеев объясняет собственнической психологией этого крестьянства.

Старый Неретин вначале осуждает деятельность своего сына Ивана, организующего и сплачивающего бедноту на борьбу с кулаками. Он же отвергает политику большевистской партии по отношению к буржуазно-кулацким элементам. В ответ на разъяснение Ивана: «Скажем, у тебя хлеба много, но ты своими руками его нажил — никто и не возьмет. А раз Копай не трудовым потом нажился — отдай... Поработай сам, а тогда свой хлеб и кушай»,— старый Неретин, выражая свое несогласие, отвечает сыну:

«Не шибко и ты в политике силен... баловство все это! Как был шалай-балай, так и остался. Какой ты мне сын?.. Бузуй ты, детка, а не мужик! Вот уж свернут тебе шею...».

Конфликт, возникший между отцом и сыном Неретиными,— это не конфликт поколений, а классовый конфликт, выражение временных противоречий между пролетарскими слоями деревни и средним крестьянством («Крестьянин — это мелкий собственник, а вы, большинство,— народ безземельный и в деревне чужой»,— говорит представитель областного комитета партии деревенским пролетариям). Происходящий в среде трудящихся этот неантагонистический конфликт заканчивается не уничтожением одной из сторон, а их примирением и крепким союзом.

В образе Кирилла Неретина Фадеев раскрыл две души крестьянина-середняка: душу собственника и душу труженика, борение их и победу трудового начала над собственническим. В то же время Фадеев в соответствии с ситуацией тонко подмечает борьбу отцовского чувства любви к сыну с неприятием на первых порах его взглядов и действий.

Мы видим, как старик Неретин, проявляя беспокойство за сына, вместе с другими крестьянами бежит к волостному правлению, чтобы обуздать подкулачников, выступивших против Ивана Неретина, как представителя бедноты. Многозначительны и трогательны слова заботы о сыне, сказанные старым Неретиным, когда его сын отправляется спасать утопающих. И, наконец, существенно важен заключительный эпизод, когда старый Неретин, выполняя решение правления земской управы, которым руководит его сын, первым везет на ссыпной пункт свое зерно для нужд пострадавших от наводнения.

В образе старого Неретина отражены и колебания среднего крестьянства в годы революции и одновременно с этим постепенное высвобождение среднего крестьянства от буржуазной идеологии и переход его на сторону пролетариата. В повести Фадеева мотивированы причины этого перехода: с одной стороны, последовательная политика коммунистов, направленная на защиту коренных интересов народа, с другой стороны, действия буржуазии, предающей его интересы.

Представляющие в повести буржуазию: мельник Вавила, лавочник Копай, их подручный Барков проводят политику, враждебную народу. Они поддерживают империалистическую войну. Это видно из восклицания Баркова во время кулацкого бунта: «Большевики — предатели родины!», обращенного к Ивану Неретину именно потому, что молодой Неретин, как большевик, выступает против империалистической войны за немедленное ее прекращение, а это в глазах буржуазии, заинтересованной в продолжении войны, дающей ей большие прибыли, является национальной изменой и предательством.

Дорвавшись до власти, буржуазные элементы села проявляют своекорыстие, используют служебное положение для целей обогащения, воруют народные деньги, занимаются поставкой негодных товаров. Все это способствует их дискредитации в глазах середняков.

Фадеев раскрывает омерзительный облик эксплуататоров, ту опасность, которую они представляют для дела революции.

Опираясь на имеющуюся у них экономическую базу, они путем подкупа стараются воздействовать на отсталые слои деревенского населения, настроить их против большевиков.

Отвратительный эгоизм, переходящий в преступление, проявляют лавочник Копай и мельник Вавила. Первый отказывается дать лодки со своей рыбалки для спасения утопающих людей; второй, используя бедственное положение крестьянина-бедняка Вдовина, фактически пытается купить у него дочь, сделать ее своей женой, хотя он, будучи болен венерической болезнью, не имеет ни морального, ни формально законного права на это.

Писатель убедительно показывает, что середняцкие массы, крестьянин-середняк, привыкший не по словам, а по делам оценивать людей, должны были осудить буржуазных «правителей» волости, пойти за большевиками, понять, что только большевики защищают интересы народа, поддержать требование большевиков о конфискации имущества богатеев, чтобы подорвать основы их власти в селе.

Нарекания некоторых критиков, исследователей творчества Фадеева вызвали образы врагов. Так, например, критик Палей был недоволен тем, что у Фадеева враги — «подлецы и мерзавцы»: Копай — лавочник-мошенник, Вавила — мельник-развратник, учитель Барков — пьяница. Критики видели в этом односторонний показ лагеря врагов. С этим мнением согласиться нельзя.

Фадеев изображает врагов как художник пролетариата, писатель-коммунист, борец против капитализма. Поэтому естественно, что враги у него изображены в сатирическом аспекте. Изображая их так, Фадеев следовал Горькому.

«Классовая ненависть должна воспитываться именно на органическом отвращении к врагу, как существу низшего типа, а не на возбуждении страха перед силой его цинизма, его жестокостью...

Я совершенно убежден, что враг действительно существо низшего типа, что это—дегенерат, вырожденец, физически и морально[29])», — писал А. М. Горький.

Нельзя согласиться с мнением критиков, что Фадеев наделяет образы врагов только одной какой-то чертой. Безусловно, эти образы построены по принципу психологической доминанты, усиленного подчеркивания ведущей черты, но вместе с тем писатель не игнорирует и других черт персонажей. Так, например, Копай — не только жулик, но и бессердечный эксплуататор, интриган и лжец, умеющий, когда это нужно, подстроиться под настроение своих работников и даже выступить в роли их «покровителя».

Вавила — не только развратник, похотливый сластолюбец, но и демагог.

К этим образам-персонажам примыкает образ Баркова, в котором, несомненно, показан и развенчан представитель партии эсеров (хотя об этом прямо нигде и не сказано). Барков принадлежит к той части сельской интеллигенции, которая делает ставку на кулака (а это и есть политика эсеров), рассчитывая использовать эту поддержку для собственной выгоды.

Автор показывает низкий моральный уровень Баркова, раболепство перед эксплуататорами, участие вместе с ними в хищении народных денег, ведение подстрекательской контрреволюционной агитации в деревне среди несознательной части крестьянства, приверженность к пьянству, бездушное отношение к своей семье[30]).

---

[29]) А. М. Горький. О литературе. Изд. 3-е, «Советский писатель». М., 1937, стр. 94.

[30]) Как отрицательный персонаж в повести выведен и таксатор с его грубо животным чувством по отношению к женщинам.

Но Фадеев вводит, наряду с этим, и других представителей сельской интеллигенции: это — прежде всего,— фельдшерица Минаева, которая видит в Иване Неретине нового человека, взращенного «на нездешнем чугунном черноземе», т. е. воспитанного в среде рабочего класса. Автор неглубоко раскрывает этот образ, но у Минаевой чувствуется и одинокая, несчастная жизнь в прошлом (до встречи с Неретиным), во многом характерная для женщин в старой России — и в то же время честное и самоотверженное служение народу. По своему величественна смерть этой женщины на трудовом посту. Писатель-гуманист в этом эпизоде показал моральное превосходство Минаевой над пошлой обывательницей Барковой, нарисовав с большой теплотой и любовью образ Минаевой, он воспел ее скромный, но героический подвиг.

К лагерю прогрессивной интеллигенции может быть отнесен и полуинтеллигент — десятник Антон Дегтярев, городской житель, работающий в тайге. Хотя Антон и показан главным образом, в плане любовных похождений и увлечений, а его социальное лицо обрисовано менее ярко, он принадлежит к демократическому слою интеллигенции. На вопрос Кислого, будет ли он на их стороне в боях с буржуазией, Дегтярев отвечает утвердительно и на деле это доказывает (во время спасения утопающих).

Нарекания критиков вызвал образ священника о. Тимофея, о котором писали, что он лишен социальных черт, нетипичен и т. д.

Исследователи повести исходили при этом, очевидно, из понимания типического, как среднестатистического или наиболее распространенного явления.

Действительно, образ священника Тимофея не может характеризовать всю классовую прослойку русского духовенства накануне и после Великой Октябрьской социалистической революции. Однако этому образу нельзя отказать в типичности, ибо типичность означает выражение сущности данной социальной силы. В образе Тимофея писатель изобразил тот слой русского духовенства, который, будучи по происхождению и по социальному положению близок к народным массам, в дни революции порвал с церковной кастой, с религией, снимал рясу, чтобы идти вместе с народом, приобщиться к созидательному творческому труду.

Такие примеры не были единичными. Сам Фадеев в романе «Последние из удэге» рисует образ, родственный Тимофею,— Ольгинского, телеграфиста из расстриженных дьяконов, который пунктуально и добросовестно выполняет задания ревкома.

О многочисленных случаях снятия рясы и отказа от священнического звания сообщала в начале 20-х годов центральная и местная партийная и советская пресса. Исследователи, выступившие против образа Тимофея, заняли позиции, весьма близкие тем критикам, которые ополчались против образа Айвора из романа Виллиса Лациса «К новому берегу», на том основании, что для человека, воспитанного в кулацкой семье, не типичен переход на сторону Советской власти.

Как известно, газета «Правда» указала этим критикам на их ошибку[31]). И в том, и в другом случае исследователи и критики исходили из узкого, ограниченного, не свойственного социалистическому реализму понимания типического, не видя, что, изображая переход на сторону пролетариата и трудящихся выходцев из враждебных классов и прослоек (например, у А. М. Горького — Илья Артамонов — младший, Гогины — из романа «Жизнь Клима Самгина»), писатели показывали нечто типичное, а именно — великую силу марксизма-ленинизма, разрушающего буржуазный мир, привлекающего на сторону пролетариата и

[31]) «Правда» от 25 февраля 1952 г.

его партии лучших людей из классовых прослоек, противостоящих пролетариату[32]).

Особо следует остановиться на образах «детей тайги» — семьи Жмыховых и старого гольда Тун-Ло.

Выше им уже была дана краткая характеристика и отмечено идейное значение, лежащее в основе показа этой семьи (которая не «выпадает» из сюжета, как утверждают некоторые критики).

Отметим, наряду с указанными выше качествами, здоровые, дружеские, основанные на взаимном уважении, помощи и поддержке, отношения в семье Жмыховых, которые явно противопоставлены разлагающейся семье Барковых.

Жмыхов сочувствует большевикам, одобряет действия Неретина. Жмыхов и его дочь, по зову большевика Неретина, спасают людей во время наводнения, и Фадеев этим хочет сказать, что свет социалистической революции проник на самые дальние окраины нашей страны, в далекие охотничьи зимовья, и большевики ведут за собой не только рабочую и крестьянскую массу в городах и деревнях, но и в самых отдаленных уголках страны.

Вот почему, отнюдь не случаен, а заключает в себе определенный идейный смысл эпизод поездки Жмыховых из тайги в Сандагоу.

Ряд критиков выступил против образа Кани, упрекая писателя в подражательстве, в том, что он наделил свою героиню чертами биологизма и т. п.

Вряд ли можно говорить о биологизме в образе Кани. Писатель наделяет ее привлекательной внешностью, здоровьем, силой, ловкостью. Многие ее черты внешнего и духовного облика выработались под влиянием здоровой жизни на лоне природы, в глухой тайге. Писатель совершенно прав, когда он говорит об инстинкте опасности, развитом у этой девушки, как и у многих жителей тайги. Вполне естественно, что у человеческого существа, лишенного или почти лишенного социального опыта, инстинкты играют бо́льшую роль, чем у людей, живущих в большом коллективе.

Следует обратить внимание на одно обстоятельство, не замеченное исследователями. Во многих произведениях литературы 20-х годов, в так называемой «попутнической», мелкобуржуазной литературе, а в особенности в литературе буржуазной, усиленное внимание уделяется половому вопросу. Социалистическая революция, разрушая государственный и общественный строй старой России, разрушившая существовавшие до этого правовые отношения, в том числе и старые законы о браке, раскрепостила женщину, открыла ей доступ к общественной деятельности, самостоятельности и независимости от родительских уз, от опеки мужа, дала ей право заключать брачный союз, создавать семью, свободно, следуя своим убеждениям, склонности, влечению сердца.

Но это великое право, данное женщине революцией, носители буржуазной идеологии стали трактовать, как право женщины на половую распущенность, беспорядочные половые отношения. Появляется пресловутая теория «стакана воды», оправдывающая половую распущенность и возводящая ее чуть ли не в характернейший признак социалистического общества. Известно, что эту «теорию» с негодованием отверг В. И. Ленин (в беседе с Кларой Цеткин).

Влияние этой теории дает себя знать в творчестве Л. Сейфулиной («Перегной», «Виринея»), а особенно у таких писателей, как С. Малашкин («Луна слева»), П. Романов («Без черемухи»), Л. Гумилевский («Собачий переулок»), воспевавших половой разврат.

---

[32]) См. об этом: К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные сочинения в 2 х томах. М. 1951, т. 1, стр. 18 («Манифест Коммунистической партии»).

Образ Кани, чистой и целомудренной девушки, которая не может и не желает отдаваться человеку, чувства и намерения которого по отношению к ней еще не проверены временем, человеку, в котором она еще не признала друга, товарища и не готова соединить с ним свою жизнь и вместе идти по жизненному пути,— этот образ имел в 20-х годах немалое морально-этическое значение, противостоя порнографической литературе, с помощью которой враждебные классы пытались растлить советскую молодежь, толкнуть ее на путь полового разврата, оторвать от работы по восстановлению народного хозяйства страны и последующей его социалистической реконструкции.

Значительную идейную нагрузку несет и образ Тун-Ло. С его помощью Фадеев выражает идею дружбы простых русских людей с представителями малых народностей, идею пробуждения угнетенных прежде народностей царской России к свободной жизни под воздействием социалистической революции.

Фадеев в образе Тун-Ло правдиво изображает лучшие черты характера этих малых народностей, еще не затронутых тлетворным влиянием капитализма: верность в дружбе[33]), правдивость и честность, мужество, наблюдательность, сосредоточенность и внутреннюю собранность, хладнокровие, заботу о людях, чувство коллективизма.

***

В повести «Разлив» Фадеев выступает и как бытописатель деревни. Он изображает деревню переходного периода, в которой еще много сохранилось от старого времени. Фадеев с большой наблюдательностью подмечает темные стороны быта, черты «идиотизма деревенской жизни».

Он говорит о низком культурном уровне многих деревенских жителей, о грубых, жестоких нравах. Фадеев показывает, как спор на политической почве между двумя лагерями села перерастает в дикую драку, пишет о распространении самогонокурения, пьянства, заразных болезней; отмечает национальную ограниченность, национальное высокомерие, свойственные зажиточной части деревни. Тонко подмечает писатель бесправное положение женщины, издевательски-равнодушное к ней отношение (гибель Палаги, родившей до замужества ребенка, затравленной до самоубийства пьяной толпой; купля-продажа Марины Вдовиной, выдаваемой насильно замуж, и в то же время ее боязнь нарушить вековые традиции и уйти невенчанной к Харитону Кислому от постылого и губительного для нее брака с Вавилой: стремление крестьян-мужчин во время наводнения спастись первыми и отстранить женщин[34]), неуважение к девушкам[35]) и т. п.).

Но Фадеев не является писателем-бытовиком, певцом бытовизма, от увлечения которым предостерегал писателей А. М. Горький. Фадеев счастливо избежал этого недостатка. Быт нужен ему для воссоздания исторически-конкретной обстановки, для характеристики условий жизни, типичных для старого общества. Главное же свое внимание писатель уделяет проблеме рождения и победы новых отношений между людьми —

---

[33]) Дружба между Жмыховым и постоянным спутником его странствований Тун-Ло напоминает воспетую в это же время В. К. Арсеньевым свою дружбу с гольдом Дерсу Узала.

[34]) — Куда баб отбираешь?.. Мужиков в первую очередь бери!.. Хлеба пропали, сжели мужики перетонут! С баб, что возьмешь (реплики крестьян во время спасения утопающих).

[35]) И в частушке пьяных парней («Друга девка красивей — на полтину дешевей»). И в поведении Дегтярева по отношению к Кане — его попытке совершить насилие над ней.

отношений, основанных на взаимной поддержке, дружбе и товариществе, и благодаря этому в изображении деревни Фадеев проявляет новаторство и идет дальше старых писателей: Бунина, Муйжеля, в известной степени и Чехова, акцентировавших внимание читателя на темных сторонах деревенского быта.

Фадеев в изображении деревни идет по пути А. М. Горького, будучи идейно близок к таким его произведениям, как «Мать», и в особенности «Лето», в которых выражена вера писателя-гуманиста в возможность преодоления отсталости деревенской жизни, возможность переустройства деревни, возникновения и здесь — как и в среде пролетариата — новых гуманных человеческих отношений.

***

Уже в первом своем произведении Фадеев показал себя как замечательный художник-пейзажист. Хороши в повести зарисовки приморской тайги, бурных рек, лесного пожара. Фадеев удачно передает масштабность, величие этой природы. Писатель любит ее, любуется своими героями на фоне этой природы, которая помогает писателю еще сильнее, рельефнее изобразить их мужество, силу, неукротимую энергию.

Но, как правильно отметил еще Юрий Либединский, Фадеев не относится к числу художников-созерцателей, еще большую красоту он видит в борьбе человека с природой, в преодолении природной стихии.

Как мы уже указывали выше, полны поэтической прелести картины путешествия Жмыховых на лодке по таежным рекам, или описание похода Харитона и Антона сквозь тайгу.

Одним из первых в нашей советской художественной литературе А. Фадеев выразил мечту о преобразовании страны, о покорении природы. Эстетический взгляд писателя на природу аналогичен взглядам по этому вопросу А. М. Горького.

А. Фадеев, как рачительный хозяин, перечисляет богатства Дальнего Востока: «полтора миллиона десятин гигантского строевого леса», «жирный улахинский чернозем», дающий обильные урожаи, богатая охота на крупного и мелкого зверя и птицу, кишащие ценными породами рыб приморские реки. Пишет Фадеев и о богатствах недр края, хранящих золото, различные руды, уголь, и о возможности использовать водную энергию рек (постройка плотин).

Известно, что В. И. Ленин очень хвалил Н. И. Скворцова-Степанова за то, что он в своей книжке об электрификации России ярко и просто рассказал читателям о грядущем преобразовании страны[36]). Своей повестью Фадеев также выполнял в этом плане значительную общественно-политическую задачу. В то время, когда богатства Дальнего Востока еще не были исследованы и весьма слабо использовались, писатель привлекал внимание читателей к возможности использования этих богатств для нужд страны.

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ «РАЗЛИВА»

Сюжет и композиция повести строятся в соответствии с ее идейным содержанием, с двумя ее основными идеями.

Исследователи обычно находят в повести пять сюжетных линий:

1) борьба Неретина против классовых врагов,

2) любовь Неретина к фельдшерице Минаевой,

3) хождение Антона Дегтярева и Харитона Кислого в тайгу,

[36]) См. В. И. Ленин. Соч., т. 33, стр. 217.

4) любовь Харитона Кислого к Марине Вдовиной,
5) приезд Кани с отцом и любовь Дегтярева к Кане.

Исследователи утверждают, что все остальные, кроме первой, сюжетные линии не имеют органической связи с идеей произведения, не имеют связи с главной сюжетной линией. Некоторые же идут еще дальше, вовсе отказывая Фадееву и в сюжете и в какой-либо композиции, считая, что повесть представляет собой ряд нанизанных одна на другую без всякого плана картин и что без ущерба для произведения их можно менять местами.

С этими выводами согласиться нельзя.

Композиция произведения, в основе своей, не вызывает возражений.

В первой главе заключены экспозиция и завязка основной сюжетной линий произведения. Прежде всего автор знакомит читателя с местом действия (таежные районы Приморья) и временем действия (лето 1917 года), с расстановкой классовых сил (власть в руках буржуазии); с основными персонажами произведения и их предисторией; автор выявляет свое отношение к тому, что он собирается изображать (стремление связывать местные события с общероссийскими, показывать их с коммунистических позиций). Приезд Ивана Неретина, установление им связи с крестьянами волости и избрание его председателем волостной земской управы — завязка основной сюжетной линии повести (завязкой же всей повести в целом можно считать те события, «сердце которых билось далеко от Сандагоу», т. е. происшедшую в России буржуазно-демократическую революцию, перераставшую в революцию социалистическую).

Во второй главе дано развитие действия по основной сюжетной линии — показаны первые шаги Неретина, трудности его работы, неудачи, рост сопротивления классовых врагов. Введенный Фадеевым образ лесного пожара подчеркивает напряженность действия, дополнительные трудности, которые приходится преодолевать, в которых приходится действовать Ивану Неретину (засуха, угроза неурожая). В то же время картина лесного пожара создает впечатление приближающейся опасности, предваряет сцену бунта, которая отражает переход врагов к активным действиям и вместе с тем свидетельствует о росте влияния большевистской партии в деревне, так как победа остается за Неретиным и его группой.

Автору необходимо показать усиление влияния большевистской партии на массы, шире очертить круг единомышленников Неретина. С этой целью автор на время прекращает развитие основной сюжетной линии и переходит к дополнительным сюжетным линиям, связанным, однако, с главной.

Глава третья, посвященная взаимоотношениям Неретина с Минаевой, с одной стороны, углубляет, обогащает образ Неретина, с другой стороны автор ею хочет сказать об усилении большевистского влияния на демократические круги интеллигенции.

Главы четвертая и пятая отображают рост массовой базы партии большевиков. Рисуя путешествие Жмыховых, автор ведет читателей в далекие охотничьи зимовья и таежные деревни, показывая, что идеи революции проникают и туда, что партия большевиков завоевывает новых сторонников (сельский кузнец Стрюк, Жмыхов, одобряющие действия Неретина; Антон Дегтярев, до этого стоявший далеко от политики, дает слово быть в одном лагере с Харитоном Кислым, вместе с ним биться с врагами[37]).

---

[37]) Мы прослеживаем эти сюжетные линии лишь в связи с первой сюжетной линией, не останавливаясь на их самостоятельном значении, о котором говорилось выше.

Рассказав о сторонниках Неретина, автор собирает всех героев в Сандагоу, накануне решительного столкновения с классовыми врагами (глава 6-я).

Главы 8, 9, 10-я — самые значительные в повести. В них изображается борьба коллектива трудящихся с классовыми врагами и разбушевавшейся природной стихией. Эта борьба кончается победой коллектива: спасением утопающих и экспроприацией экспроприаторов.

7-ю главу (роды Барковой) следует признать лишней в повести, заслуживающей исключения, так как облик Барковой уже до этой главы очерчен с достаточной полнотой (его можно было бы углубить в главе 3-й). Разумеется, самоотверженный поступок Минаевой должен остаться, но о нем можно сказать в рамках 8-й и 10-й кульминационных глав.

Главы 11 и 12 заключают в себе развязку повести. Победа над эксплуататорами дает возможность Харитону Кислому обзавестись семьей. Жмыхов возвращается в глухую тайгу, еще более убежденным сторонником большевистской партии («Ворочает Неретин делами. Большой человек, ясное дело. Много людных мест прошел и в книгах разбирается»,— говорит теперь он). Неретин, получивший поддержку среднего крестьянства, усиливает свою деятельность.

Картины будущего расцвета края освещают тот путь, у начала которого находятся большевики. Это удачно подчеркивается пейзажным обрамлением: в первой главе дан образ первозданной тайги: по вершинам деревьев плавает мрачный загадочный шум, внизу стоит первобытная тишина. Она скрывает тяжелую поступь медведя, зловещую повадку манчжурского тигра. Так как в этой главе изображается старая Россия, автор может противопоставить могучей тайге только образ русского крестьянина, постепенно отвоевывающего себе под поле место у тайги.

Не то мы видим в последней главе. Фадеев снова изображает тот же, что и в первой главе, пейзаж, но снимает подчеркнутые нами выше эпитеты, и тайга уже не выглядит такой страшной, загадочной. И так как Фадеев рисует теперь картины жизни советской России, он рядом с таежным пейзажем, с тайгой, покоряющейся человеку, дает индустриальный пейзаж, возникающий в мечтах Неретина, возвещающий полную победу человека над силами природы при социализме.

«И думал Неретин о том,— пишет автор,— как неумолимые стальные рельсы перережут когда-нибудь Улахинскую долину, а через непробитные сихотэалиньские толщи прямой и упорный, как человеческая воля, проляжет тоннель. Раскроет тогда хребет заповедные свои недра, заиграет на солнце обнаженными рудами, по хвойным вершинам впервые застелется горький доменный дым, и новые жирные целики глубоко взроет электрический трактор. И... захотелось Неретину, чтобы одним из таких тракторов управлял седой и молчаливый таежный сын Тун-Ло».

Изучение кульминационных глав «Разлива» рождает мысль о некоторой аналогии этой повести с «Мистерией-Буфф» Маяковского. И в том, и в другом случае Разлив, Потоп выступают как своего рода символы революции, очищающей мир от капиталистической скверны и приводящей к победе трудового народа. И в том, и в другом случае герои произведений побеждают разбушевавшуюся стихию, и это символизирует победу организующих начал в революции, победу партийного руководства над стихийными силами.

Сюжетно-композиционные особенности повести Фадеева проявляются и в лучших произведениях советской литературы. Развитие сюжета, судьбы героев повести обусловлены общественными явлениями и собы-

тиями. Фадеев подчеркивает, что развивавшиеся в Сандагоуской волости события не изолированы от событий, происходящих в стране, обусловлены этими событиями. Фадеев показывает связи изображаемой им таежной деревни с внешним миром, с происходящей далеко на Западе империалистической войной, затем с февральской революцией, с борьбой за власть различных партий, с победой Коммунистической партии.

Особенностью произведения Фадеева является и то, что героями его повести выступают трудящиеся массы, как движущая сила истории, творцы истории. Так, например, Фадеев неоднократно подчеркивает, что только помощь и поддержка масс обеспечивают удачи в деятельности Неретина. В то же время масса у Фадеева, в отличие от некоторых других писателей 20-х годов, представлена не как некое безликое множество, а в достаточной степени персонифицирована и в известной мере типизирована

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ О ЯЗЫКЕ «РАЗЛИВА»

Исследователи творчества Фадеева (а позднее и сам автор) видят крупный недостаток «Разлива» в том, что он будто бы написан короткими, состоящими из двух-трех слов предложениями — модной в то время «рубленой прозой». Такое построение предложений, как утверждают иные исследователи, снизило художественную ценность произведения, помешало писателю художественно изобразить характеры его героев. С такого рода выводами исследователей вряд ли можно согласиться.

Первое возражение, которое выдвигается нами против этих утверждений, заключается в том, что, как показывает исследование языка «Разлива», короткие, состоящие из двух-трех слов предложения совсем не характерны для него.

В «Разливе» встречаются в большом количестве сложно-сочиненные и сложно-подчиненные предложения, простые распространенные предложения, с обособленными определениями, деепричастными оборотами и прямой речью. Это заметно даже на первый взгляд. Так называемая динамическая проза, рубленая проза, о которой говорил А. А. Фадеев, встречается как исключение.

Мы провели выборочное исследование текста «Разлива», произвольно взяв своим объектом вторые подглавки нескольких глав из начала, середины и конца повести. Результаты исследования приводятся в следующей таблице (см. стр. 60).

Таким образом статистическое изучение языка «Разлива» по характеру его предложений полностью опровергает обвинения Фадеева в том, что он писал «Разлив» «рубленой прозой», что язык этого произведения примитивен и несовершенен.

Весьма показательно, что известные языковеды страны С. Е. Крючков и М. В. Светлаев, очевидно, не придерживались этого мнения, так как они ввели в вышедший под их редакцией массовый учебник русского языка для средних школ взрослых ряд предложений, как образцы правильной литературной речи, именно из этого произведения (в раздел: «Упражнения для учащихся»).

Сопоставление языка «Разлива» (по характеру предложений) с языком рассказа «Против течения» и первой половиной «Разгрома» показывает, что в этом отношении никакой существенной разницы между произведениями нет. Они, так же как и «Разлив», заключают в себе значительное количество простых, распространенных предложений (а не «рубленую прозу»).

Предложения \ Главы и подглавки	II, 2	III, 2	VI, 2	VIII, 2	XI, 2	XII, 2	Всего
1. Простые, нераспространенные предложения [38]	8	2	10	5	5	15	45
2. Простые распространенные предложения	13	13	13	20	13	20	92
В том числе с однородными членами	4	3	1	7	2	1	18
С причастными оборотами	2	—	—	—	1	3	6
С деепричастными оборотами	2	4	6	9	8	8	37
3. Сложно-сочиненные предложения	6	4	1	2	1	2	16
4. Сложно-подчиненные предложения	11	2	2	2	9	7	33
5. Прямая речь с пояснительными словами [39]	7	18	11	12	8	1	57

Некоторые из исследователей утверждают, что с помощью коротких предложений «невозможно изображать переживания людей», т. е., по существу, невозможно создавать художественные произведения.

Эта точка зрения представляется нам ошибочной. Можно ли согласиться с монополией в художественной литературе только сложных предложений, периодов, значительно распространенных простых предложений. И художественная практика и высказывания крупнейших писателей опровергают это положение.

«Похороны совершились на третий день. Тело бедного старика лежало на столе, покрытое саваном и окруженное свечами. Столовая была полна дворовых. Готовились к выносу. Владимир и трое слуг подняли гроб. Священник пошел вперед, дьячок сопровождал его, воспевая погребальные молитвы. Хозяин Кистеневки в последний раз перешел за порог своего дома. Гроб понесли рощею. Церковь находилась за нею. День был ясный и холодный. Осенние листья падали с дерев».

Это писал родоначальник русского литературного языка А. С. Пушкин («Дубровский, гл. V). Критики Фадеева, если они будут последовательны, должны назвать этот отрывок «рубленой прозой».

«Я считался в отпуску до окончания наук. В то время воспитывались мы не по нонешнему. С пятилетнего возраста отдан я был на руки стремянному Савельичу, за трезвое поведение пожалованному мне в дядьки. Под его надзором, на двенадцатом году, выучился я русской грамоте и мог очень здорово судить о свойствах борзого кобеля. В это время батюшка нанял для меня француза, мосье Бопре, которого выписали из Москвы вместе с годовым запасом вина и прованского масла. Приезд его сильно не понравился Савельичу». («Капитанская дочка», гл. I). Синтактическая структура здесь ничуть не сложнее, чем

[38] В подавляющем большинстве эти предложения состоят из 6—8 слов, т. е. не имеют ничего общего с «рубленой прозой» (2—3 слова). Такие предложения у Фадеева единичны и прямо-таки невероятно, что среди исследователей так прочно укоренилось мнение о том, что повесть «Разлив» написана «рубленой прозой».

[39] Пояснительные слова сами нередко представляют собой сложные синтаксические конструкции.

в повести А. Фадеева. С точки зрения некоторых исследователей здесь также можно было бы найти «рубленую прозу».

Наряду с распространением в русском литературном языке вслед за Лермонтовым и особенно Гоголем сложного предложения, простое нераспространенное предложение в силу своей лаконичности, выразительности также не теряет своего значения, используется всеми русскими писателями.

Известно, что А. П. Чехов в беседе с А. М. Горьким предлагал последнему избегать длинных фраз, добиваться коротких и ярких описаний.

Сам Чехов следовал этому взгляду. Вот один из примеров: «Девятый час утра. Навстречу солнцу ползет темная, свинцовая громада. На ней то там, то сям красными зигзагами мелькает молния. Слышны далекие раскаты грома. Теплый ветер гуляет по траве, гнет деревья и поднимает пыль. Сейчас брызнет майский дождь и начнется настоящая гроза». («День за городом»). И никому и в голову не приходило обвинять Чехова, что он пишет «рубленой прозой».

Простое предложение принято на вооружении и в советской литературе. Сошлемся, например, на опыт советской писательницы В. Ф. Пановой.

«Не спалось. Данилов встал. Отдернул плотную занавеску и опустил окно. Тяжелая рама бесшумно скользнула вниз. Все в этом поезде было добротное, хорошо пригнанное, долговечное. Приятно было взяться за любую вещь.

Ветер влетел в окно. Небо и поля были пепельно-светлые, без красок. Белая ночь. Очень тихо». («Спутники», гл. I).

А вот, на наш взгляд, образцы предложений из повести «Разлив», в которых исследователи находят «рубленую прозу».

«Окна председательской комнаты в волостном правлении выходили во двор. Сторож затянул их белыми занавесками. Стало темней и прохладней, чем на улице» (гл. II, 2).

Или. «В полночь Неретин вскочил. Усталой сонной походкой пошел к навесу. Вытащил старую дедову долблянку и, превозмогая ломоту в костях, спустил ее на воду. Выбрал самое легкое и крепкое весло. Сильно стиснул зубы, толкнулся веслом от берега и, тихо качаясь на волнах, поплыл к низу» (гл. IX, 2).

Спрашивается, чем существенно отличаются предложения А. Фадеева от предложений В. Пановой? Можно не согласиться с пунктуацией Фадеева, которая расходится с общепринятой. Но ведь это расхождение легко можно устранить при желании.

Несомненно, что язык первого произведения А. А. Фадеева по характеру предложений находится вполне в русле как русской классической, так и советской литературы, и нет никаких оснований говорить о том, что использование А. Фадеевым простых предложений снизило художественную ценность его произведения.

Авторский язык в повести «Разлив» можно охарактеризовать как литературный язык, продолжающий традиции демократической литературы 60—70-х годов. Язык Фадеева уже в этом произведении прост, но не упрощен. Фадеев как правило, избегает вычурных, не понятных для широких читателей слов, избегает он (как это показано выше) и громоздких конструкций предложений, чтобы облегчить чтение своего произведения, даже для мало подготовленного читателя. Очень редко пользуется автор местными диалектизмами (типа забока)[40]), обычно тут

[40]) Лес.

же давая к этому незнакомому для общесоюзного читателя слову пояснение в сноске.

В целях демократизации авторской речи автор вводит в нее элементы просторечия, лексику разговорного языка своих героев. Например: «Ввалились к дивчатам», «На вечерке», «Пугнул его в непотребное место», «Напали на Митьку дивчата», «Мало рыжего чуба не выдрали» и т. д.

Автор в весьма умеренном количестве вводит в свою речь выразительные языковые средства. В основном на протяжении всей повести выдерживается стилистическое единство, но в нескольких местах стиль повествования необоснованно нарушается, переводится автором на стиль сказа: «Вот ведь в одной партии состояли, а взгляды имели разные», «Веселый парень был», «Большая река Нота, а Улахе еще больше» и т. д.

Исследователи творчества Фадеева (да и сам автор) считают, что изобразительные средства в «Разливе» несут на себе влияние имажинизма, что автор при работе над этим произведением старался придумать необычайные эпитеты, метафоры и сравнения. Исследование изобразительных средств этого произведения не подтверждает данной точки зрения. «Необыкновенных» изобразительных средств в «Разгроме», например, несравненно больше, чем в «Разливе».

Наиболее излюбленное Фадеевым в этом произведении языковое изобразительное средство — сравнение. Изучение сравнений приводит к выводу, что они носят вполне реалистический характер и, как правило, взяты из мира природы или крестьянского быта, т. е. идейно и художественно тесно связаны с содержанием повести и способствуют ее большей выразительности, эмоциональности.

Приводим примеры сравнений, позаимствованных из мира природы:

«Борода у него, что трава на кочке».

«Прыгаю, как белка на сосне».

«Были парни широкогруды и лохматы, как изюбры»[41]).

«Пальцы грубые и желтые, как ореховое лыко».

«Шуршали, как мыши, широкие гольдские шаровары» и т. д.

В повести много сравнений, взятых из производственной крестьянской жизни и быта:

«Звук дождя был, точно стучала молотилка на осеннем току».

«Коровами на лугу расположились сандогоуские избы».

Вычурных сравнений, на которые обычно ссылаются критики, сравнительно немного, и они составляют небольшой процент по отношению к общей массе реалистических сравнений (например: сравнение Неретина с голубем или красноперым ирисом).

**
*

Диалог занимает половину повести «Разлив». Поэтому речь персонажей имеет большое значение для раскрытия проблематики повести. В этом плане она была рассмотрена выше. Здесь нас интересует речь персонажей с точки зрения ее лексико-фразеологических особенностей.

Фадеев соблюдает элементарное для художественного произведения требование индивидуализации речи героев, служащей для более полной и глубокой обрисовки человеческих характеров.

---

[41]) Сравнения такого типа у Фадеева наименее удачны. Находя нечто общее у своих героев с представителями животного мира, Фадеев «дегуманизирует» героев, снижает их. Здесь, несомненно, сказалось влияние других писателей.

С помощью речи героев автор передает особенности их социального происхождения и положения, национальной и территориальной принадлежности, уровня культурного развития, психологического склада.

Легко различить речь молодого и старого Неретина. Первый получил небольшое образование, и в его речи встречаются элементы книжной лексики и фразеологии, в речь второго вкраплены диалектизмы.

Речь попа Тимофея представляет собой сочетание русско-украинской народной речи с изречениями из «священного писания», что характеризует демократизм этого священника и его украинское происхождение.

Для большей индивидуализации речи героев Фадеев в отдельных случаях пользуется вкраплением в речь персонажа какого-либо слова или группы часто повторяемых слов. Таково назначение слова «детка», с которым ко всем обращается старый Неретин, или «ясное дело» в речи лесника Жмыхова.

Ни один писатель, изображающий старую деревню, не может избежать фольклорных влияний. Более того, как неоднократно отмечал А. М. Горький, изучение народного творчества и его использование для писателя, изображающего быт народных масс, является совершенно обязательным.

Следует отметить, что молодому А. А. Фадееву не свойственно увлечение устной народной поэзией, как некоторым бытописателям старой деревни или деревни периода перехода от капитализма к социализму.

Бросается в глаза отсутствие у Фадеева оригинальных пословиц, поговорок, которые бы через произведение делались достоянием фольклористики, обогащали бы русский литературный язык.

Там же, где автор дает, вероятно, оригинальные устно-поэтические элементы, он не проявляет к ним достаточной требовательности. В результате в произведение проникли не вполне пристойные частушки[42]), сложенные в среде, которую нельзя считать передовой.

НЕДОСТАТКИ «РАЗЛИВА» И ВОЗМОЖНОСТИ ИХ УСТРАНЕНИЯ

Изучение повести «Разлив» позволяет сделать вывод, что некоторые из найденных в ней исследователями недостатков являются не действительными, а мнимыми.

Решительным образом должны быть отвергнуты версии о неясности основной идеи «Разлива», о ложности и фальшивости его образов, о «рубленой прозе», которой будто бы написано произведение.

Это не означает, что в «Разливе» нет недостатков, что это — совершенное произведение социалистического реализма.

Первой повести А. Фадеева свойственны недостатки, помешавшие произведению сохранить, закрепить в советской литературе то место, которое повесть занимала в первой половине 20-х годов.

Как показано выше, недостатки этой повести не идейного, а композиционно-сюжетного, стилистического характера. Причем, автор при желании мог бы их устранить, так как в повести уже есть и основные идеи и композиционно-сюжетная основа, являющиеся «каркасом» произведения.

Значительной доработки потребует образ Ивана Неретина, несущий главную идейную нагрузку.

Говоря об агитационной деятельности Неретина среди крестьян, автор пишет: «Был у него всегда спокойный, насмешливый, немного даже загадочный вид. Будто знал парень что-то неизвестное другим».

---

[42]) См. выше, сноска 35.

«Эта характеристика наивна и примитивна. Вместо нее следовало показать героя в действии: в кругу крестьян разъясняющего политику большевистской партии, задушевно, попросту беседующего с ними, изобразить переживания Неретина, сопутствующие его агитационной работе.

«Скомкан» и приезд в волость представителя областного комитета партии: «В волость приехал человек, совершенно незнакомый,— пишет Фадеев. —Он заявился прямо к молодому Неретенку, и между ними произошел довольно интересный разговор». Конечно, и этот «интересный разговор» требует не скороговорки, а развернутого показа.

Вообще работа по улучшению повести должна идти по линии углубления психологических характеристик героев, более полного показа их мыслей, чувств, переживаний. Так, например, следует глубже раскрыть переживания середняка Кирилла Неретина, его духовную эволюцию, приведшую к признанию правоты своего сына. Полнее следует показать и действия врагов, их подрывную деятельность.

Необходимо работать над улучшением портретных характеристик героев и, прежде всего, снять в ряде мест ненужную «зоологизацию», «биологизацию» портретных характеристик типа: «из темноты сеней вывалился на порог черный лохматый ком получеловечьего, полузвериного мяса. В густой медвежьей поросли дико вращались желтоватые белки», а также натуралистические сравнения типа: «Густо, как вши, копошились люди».

Следует устранить несколько вычурных сравнений и эпитетов, выпадающих из реалистической языковой системы произведения («сизоперый голубь», «красноперый ирис» и др.), устранить повторы, выражающие наивное удивление автора: «И старый Тун-Ло... тоже сказал два слова — д в а с л о в а з а в е с ь д е н ь!».

После дополнительной работы над повестью она могла бы и сегодня стать значительным произведением советской литературы, тем более, что она уже в большей степени удалась автору: мечты Неретина и его действия во время наводнения, «неукротимость» Кислого и его нежная любовь к Марине, путешествие Жмыхова по реке, поход в тайгу Дегтярева и Кислого, картины дальневосточной природы, лесные пожары, наводнение, спасение людей во время наводнения и другие—украшают эту повесть.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПОВЕСТИ

Какой творческий метод проявился в «Разливе»?

По этому вопросу еще нет ясно сложившегося мнения. Большинство исследователей, считая «Разлив» ученическим произведением писателя, предпочитает не говорить о методе. А некоторые ставят это произведение вне метода социалистического реализма. Удовлетворяет ли «Разлив» основным критериям социалистического реализма? Да, удовлетворяет.

Мы имеем здесь правдивое, исторически конкретное изображение событий; читателю показаны классовое расслоение деревни накануне Октября, борьба коммунистов за большевизацию середняцкой массы, дано разоблачение классовых врагов и отражена победа бедняцко-середняцкой части деревни над ними, т. е. в «Разливе» правдиво показаны те события, те сдвиги в обществе, которые обеспечили победу Великой Октябрьской социалистической революции не только в крупных пролетарских центрах, но и в сельских местностях нашей страны.

А. А. Фадеев соблюдает принципы исторической конкретности и правдивости и в том, что он общие для всей страны тенденции общест-

венного развития показывает в своеобразном дальневосточном преломлении: мы видим правдиво описанную жизнь именно приморского, таежного села с его классовой и национальной спецификой[43]), с характерным для Приморья пейзажем.

Это умение Фадеева, в конкретной форме изображая те или иные стороны дальневосточной жизни, отображать в то же время тенденции общественного развития, свойственные всей стране, резко выделяет Фадеева уже с первого его произведения из среды так называемых писателей-областников, характеризует его как подлинного писателя-художника.

Социалистический реализм требует от художника изображать явления жизни в процессе революционного развития. А. А. Фадеев выполняет и это требование социалистического реализма. В развитии показаны не только классовая борьба в деревне, приводящая к победе социалистической революции, но и большая часть образов героев: Ивана Неретина и его отца, Харитона Кислого, Тун-Ло и других.

Социалистический реализм требует показывать в развитии не только события настоящего, но и заглядывать в будущее, изображать «третью действительность».

Можно сказать, что А. Фадеев одним из первых среди советских писателей озарил светом этого будущего события революции и гражданской войны и сделал это конкретно-осязаемо, как, пожалуй, никто до него (мечты Неретина о грядущем расцвете Улахинской долины).

Вряд ли приходится сомневаться и в коммунистической идейной направленности произведения А. Фадеева, проникнутого теплым чувством любви к народу, чувством ненависти к его врагам, проникнутого пафосом революционных идей Коммунистической партии.

Таким образом, повесть «Разлив» представляет собой одно из ранних послеоктябрьских произведений социалистического реализма, хотя, несомненно, ему и свойственны художественные недостатки, о которых сказано выше.

***

Художественная ценность «Разлива» обусловливается тем, что это — одно из ранних произведений социалистического реализма, в котором поставлены многие характерные для него проблемы, дан один из первых в послереволюционной литературе образ коммуниста — организатора масс в пролетарской революции, разоблачена антигуманистическая сущность классовых врагов пролетариата и трудящихся.

«Разлив» имеет значение и как первое произведение Фадеева, предваряющее его последующие произведения, органически с ними связанное, предвосхищающее их проблематику и систему образов (Неретин — Соболь, Селезнев, Левинсон; Кислый—Метелица, Гладких; Дегтярев—Чиж; Тун-Ло—Масенда и т. п.).

Общественно-политическая ценность произведения определяется его местом в жизни социалистического общества, определяется тем, насколько это произведение помогало партии и рабочему классу укреплять социалистическое государство.

«Разлив» вышел в свет после XII съезда партии; на съезде был дан отпор троцкистско-бухаринским капитулянтам, которые пресмыкались перед капитализмом как внутри, так и вне страны.

Произведение Фадеева проникнуто пафосом отрицания буржуазного строя, частно-капиталистической собственности на орудия и средства

[43]) Крестьяне-стодесятники и новоселы; гольды, живущие в окрестных лесах, и т. д.

производства, тем самым оно помогало партии бороться против тех, кто предлагал снова идти в кабалу к капиталистам. Съезд дал отпор троцкистам, которые пытались расколоть союз рабочего класса и крестьянства и хотели развивать промышленность за счет ограбления крестьянских масс.

Произведение Фадеева несло в массы идею союза рабочего класса и крестьянства, идею укрепления смычки города с деревней.

На съезде большое внимание было уделено национальному вопросу — проблеме ликвидации хозяйственного и культурного неравенства между народами Советского Союза.

Как известно, повесть «Разлив» ставила и эту проблему, помогая партии в проведении ленинско-сталинской национальной политики.

В дальнейшем роль «Разлива» была уже не столь велика: появились новые, художественно более совершенные произведения, поднимавшие те же проблемы.

Приходится пожалеть, что писатель отказался от дальнейшей работы над улучшением своей повести. Этим бы он намного продлил ее долговечность, и тогда его произведение, особенно в наши дни, когда в ряде стран Европы и Азии осуществляется переход от капитализма к социализму, имело бы и сегодня весьма значительное художественное и общественно-политическое значение в ряду избранных произведений А. А. Фадеева.

Кафедра русской литературы
Томского государственного университета
имени В. В. Куйбышева

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

№ 24 1955

Доц. Н. Ф. Бабушкин

О ПОНЯТИИ «ФАБУЛА»

В современных исследованиях, учебных пособиях и статьях по вопросам художественной литературы и литературной критики часто употребляется понятие **фабула**. Некоторые авторы настолько произвольно используют это понятие, что иногда оно приобретает совершенно различное содержание и мешает правильному пониманию разбираемых вопросов. А ряд исследователей в последнее время призывает вообще отказаться от употребления понятия фабулы, как носящего лишь «вспомогательный» характер и не имеющего самостоятельного значения. Подобная путаница в определении значения понятия фабулы не может быть терпима еще и потому, что это понятие издавна связывалось, в первую очередь, с вопросами развития драматургии, с проблемами драматического действия, с проблемами того драматического конфликта, который лежит в основе всего действия пьесы.

В настоящее время есть полная возможность избежать разнобоя в определении понятия фабулы, так как оно употреблено в авторитетных партийных документах, в определенном конкретном значении: мы имеем в виду Постановление ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» и вступительную речь А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). Но прежде чем обратиться к указанным документам, необходимо посмотреть, в каком плане до сих пор употреблялось понятие фабулы.

Латинское слово fabula в переводах на другие языки получило множество значений, на русский язык в разных словарях его переводят такими словами, как **басня, сказка, притча, рассказ, повествование, история, небылица и т. п.** Так, к примеру, в старом, в свое время широко распространенном, словаре Бурдона и Михельсона дано следующее, довольно курьезное толкование слова фабула: « 1) Вымышленный рассказ, содержащий в себе какое-либо нравоучение; 2) небылица, ложь»[1]). И все; здесь нет даже и попытки дать определение фабулы как теоретико-литературного понятия, введенного еще Аристотелем в его «Поэтике». А между тем, нам еще придется обратиться к Аристотелю в связи с рассмотрением взглядов современных теоретиков на понятие фабулы, так как в высказываниях первого по данному вопросу есть верные, заслуживающие внимания мысли, а в справочной современной литературе нередко пересказываются в различных вариантах трактовки аристотелевского характера.

В одном из новейших словарей мы находим следующее определение интересующего нас понятия: «фабула (лат. fabula повествование, исто-

[1]) Полный словарь иностранных слов... Бурдон и Михельсон. Издание десятое... М., 1903, стр. 420.

рия)—краткое содержание, изложение действий и происшествий, изображенных в романе, повести и т. п., в их последовательной связи»[2]). Это определение почти дословно повторил «Толковый словарь русского языка», в котором о фабуле сказано: «Содержание событий, изображенных в литературном произведении, в их последовательной связи, сюжетная схема, канва литературного произведения. **Интересная ф. Главная ф. Побочная ф. Ф. романа взята из жизни»**[3]). В данном определении уже нет традиционного буквального перевода, но зато имеет место явное сближение понятия фабулы с понятием сюжета, что является прямым отражением укоренившейся в специальной литературе тенденции на сближение этих двух понятий и на уничтожение понятия фабулы как, якобы, ненужного в связи с наличием понятия сюжета. Свидетельством того, насколько этот вопрос запутан в специальной литературе, может служить «Словарь поэтических терминов», в нем мы читаем: «Фабула— последовательное развитие событий в художественном произведении. В композиционном отношении развертывание ф. проходит через следующие моменты (схема Б. Томашевского): 1) ситуация — исходное положение; 2) мотив, дающий направление этому положению; 3) завязка — совокупность мотивов, образующих напряженное положение; 4) интрига, выявляющая наличие борьбы между двумя или тремя сторонами; 5) перипетии, показывающие различные фазы интриги; 6) развязка, разряжающая напряжение; 7) концовка, как бы резюмирующая выводы. Организация всего фабульного материала относится к сюжету (см.), который является архитектонической формой художественного произведения. Ф. и сюжет неотделимы друг от друга, как ритм от метра, как содержание от формы»[4]).

Мы умышленно привели полностью данное определение фабулы, так как оно наглядно показывает ту степень запутанности и смешения понятий в данной области, которая не изжита и до настоящего времени в специальной литературе. А ведь если вчитаться в это сумбурное определение, то обнаружится, что и оно зиждется, прежде всего, именно на том, что фабула составляет **«последовательное** развитие событий» в произведении. А если этой последовательности нет? Тогда, повидимому, отпадает и разговор о фабуле. У некоторых современных теоретиков так дело и обстоит: фабула только там и есть, где есть строгая последовательность в передаче событий, только для этой вспомогательной роли, якобы, и существует понятие фабулы. Сошлемся на известного исследователя вопросов теории литературы проф. Л. И. Тимофеева, который в своих книгах и учебниках не раз возвращается к вопросу о понятии фабулы, но и он, как мы увидим, так и не пришел к определенному выводу, оставив данный вопрос нерешенным. В последнем издании «Теории литературы», вышедшем из печати после опубликования вышеназванных партийных документов, Л. И. Тимофеев не привлек их к решению вопроса о понятии фабула и остался при своем старом мнении: «Практически,— пишет он,— в понятии фабулы с нашей точки зрения нет надобности, и мы в дальнейшем его не употребляем»[5]). От этой явно ошибочной точки зрения Л. И. Тимофеев не отказался и в настоящее время, ее же он подтвердил в 1952 г. в «Кратком словаре литера-

---

[2]) Словарь иностранных слов. Под ред. И. В. Лехина и проф. Ф. Н. Петрова. М., 1949, стр. 669.

[3]) Толковый словарь русского языка под ред. проф. Д. Н. Ушакова, том IV, М., 1940, стлб. 1048.

[4]) Словарь поэтических терминов. Составил А. П. Квитковский. Под ред. С. М. Бонди. М., 1949, стр. 214—215.

[5]) Проф. Л. И. Тимофеев. Теория литературы. Основы науки о литературе. М., Учпедгиз, 1948, стр. 139.

туроведческих терминов». В соавторстве с Н. Венгровым он пишет: «**Фабула** (от лат. fabula—басня) — последовательное изложение событий или происшествий, изображенных в художественном произведении (см. **Сюжет**).

Так как фабула в принципе не отличается от сюжета, при анализе произведения целесообразнее ограничиться термином «сюжет»[6]). Это мнение полностью разделяет и Г. Л. Абрамович в своем недавно вышедшем учебном пособии «Введение в литературоведение» (Учпедгиз, 1953 г.). В разделе «Сюжет и фабула» он пишет: «Фабула — это система событий в художественном произведении, излагаемых в их **прямой** причинно-временной последовательности» (стр. 88). А в заключение Г. Л. Абрамович, вслед за Л. И. Тимофеевым, заявляет: «...когда сюжетное развертывание событий целиком совпадает с фабульной последовательностью их, обращаться к вспомогательному понятию фабулы никакой необходимости нет» (стр. 89).

Такие категорические выводы о ненадобности понятия фабулы, идущие в разрез с названными выше документами партии, в которых это понятие употребляется в определенном и очень важном значении, побудили нас выступить в печати по данному вопросу, так как книги Л. И. Тимофеева и Г. Л. Абрамовича имеют широкое хождение, особенно в студенческой и школьной среде, в качестве учебных пособий. Да и сам Л. И. Тимофеев в той же «Теории литературы» говорит о широком распространении понятия фабулы в двух, вполне определенных значениях. Делая попытку раскрыть эти два значения понятия фабулы, Л. И. Тимофеев, к сожалению, и в данном случае не вносит ясности и допускает традиционное смешение понятий фабулы и сюжета, дает их в одном разделе, не учитывая того факта, что понятие фабулы в наше время получило совершенно ясное осмысление в указанном Постановлении ЦК ВКП(б) и в выступлении А. А. Жданова еще в январе—феврале 1948 г.

Какие же два значения понятия фабулы усматривает Л. И. Тимофеев? В первом случае, пишет он, «сюжет обозначает лишь основной конфликт, а та цепь конкретных событий, в которых этот конфликт осуществляется, называется фабулой»; в другом случае, «фабулой называют естественную последовательность событий, а сюжетом — их художественную последовательность, т. е. то, как они изложены в произведении» (стр. 138). Л. И. Тимофеев допускает возможность использования понятия фабулы лишь в качестве вспомогательного, «скорее в первом (из указанных) смысле: как обозначение более детального изложения событий, помимо основных (сюжет)» (стр. 139). Но и такое условное допущение к использованию понятия фабулы является тоже ошибочным, так как оно растворяет его в понятии сюжета. Подобные трактовки понятия фабулы, господствующие в справочной и учебной литературе, не отражают даже того, что было сказано о фабуле Аристотелем, в свое время куда глубже трактовавшем по данному вопросу в «Поэтике».

Напомним некоторые положения Аристотеля о фабуле, тем более, что некоторые из этих положений очень близко стоят к правильному современному нам пониманию этого понятия, как очень важного понятия по отношению к художественному произведению. Аристотель говорил: «Подражание действию есть фабула; под фабулой я разумею сочетание фактов...»[7]). Под словом **действие** он понимал ту тему, тот кон-

[6]) Л. Тимофеев и Н. Венгров. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1952, стр. 137.

[7]) Цит. в пер. Бл. Аппельрота Хрестоматия по античной литературе. М., 1939, том 1, стр. 435.

фликт, который даст движение всем событиям, всем характерам, ибо, по его мнению, «без действия не могла бы существовать трагедия»[8]). Трагедия, рассуждает он, есть подражание действию законченному, ограниченному в своем объеме: «хорошо составленные фабулы не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться»[9]). Эти и другие свои соображения по поводу фабулы Аристотель подводил к совершенно определенному выводу: «Итак, **фабула есть основа и как бы душа трагедии,** а за нею уже следуют характеры, ибо трагедия есть подражание действию, а поэтому особенно действующим лицам»[10]). Не разбирая взглядов Аристотеля на фабулу в целом, мы все же видим, что он выдвигал понятие фабулы, как одно из важнейших, определяющих **основу, душу** произведения, т. е., сказали бы мы, идейно-тематическую сущность произведения. И в современных партийных документах понятие фабулы дается именно в этом важнейшем плане, хотя справочная и учебная литература настойчиво игнорирует как традицию аристотелевского толкования фабулы, так и современные трактовки этого понятия.

В Постановлении ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» от 10 февраля 1948 г. мы находим образец совершенно ясного и определенного употребления понятия фабулы, которым, по нашему мнению, и следует руководствоваться в литературоведческой науке и литературной критике, решительно отбросив ту формалистическую путаницу, которая все еще господствует в ряде справочников и учебных пособий по литературе. В Постановлении указывается:

«Исторически фальшивой и искусственной является фабула оперы, претендующая на изображение борьбы за установление Советской власти и дружбы народов на Северном Кавказе в 1918—1920 гг. Из оперы создается неверное представление, будто такие кавказские народы, как грузины и осетины, находились в ту эпоху во вражде с русским народом, что является исторически фальшивым, так как помехой для установления дружбы народов в тот период на Северном Кавказе являлись ингуши и чеченцы»[11]).

В том же определенном значении понятие фабулы использовал А. А. Жданов. Он говорил:

«Несколько слов по вопросу о фабуле. Фабула в опере искусственна, и те события, которые призвана отобразить опера, даны исторически неверно и фальшиво.

Кратко, в чем дело. Опера посвящена борьбе за установление дружбы народов на Северном Кавказе в период 1918—1920 годов. Горские народы, из которых опера имеет в виду изобразить осетин, лезгин и грузин, с помощью комиссара — посланца из Москвы — от борьбы с русским народом, и, в частности, с казачеством, приходят к миру и дружбе с ним.

Историческая фальшь заключается здесь в том, что эти народы **не были** во вражде с русским народом. Наоборот, в тот исторический период, которому посвящена опера, русский народ и Красная Армия именно в дружбе с осетинами, лезгинами и грузинами громили контрреволюцию, закладывали основы Советской власти на Северном Кавказе, устанавливали мир и дружбу народов.

Помехой же дружбе народов на Северном Кавказе являлись в то время чеченцы и ингуши.

---

[8]) Цит. в пер. Вл. Аппельрота — Хрестоматия по античной литературе, М., 1939, том I, стр. 436.

[9]) Там же, стр. 437.

[10]) Там же, стр. 436.

[11]) См. брошюру с текстами Постановлений ЦК ВКП(б), Госполитиздат, 1950 стр. 25.

Таким образом, носителями межнациональной вражды в то время были чеченцы и ингуши, а вместо них зрителю представляются осетины и грузины. Это является грубой исторической ошибкой, фальсификацией действительной истории, нарушением исторической правды»[12]).

После изучения этих двух документов становится ясным прежде всего то, что мы не должны ни в коем случае отказываться от употребления понятия фабулы, так как оно является крайне важным при анализе идейно-тематического содержания произведения. В приведенных выше партийных документах понятие фабулы употреблено для обозначения **основы, темы, основного конфликта произведения**, оказавшегося у В. Мурадели исторически фальшивым, грубо ошибочным. Понятие фабулы, таким образом, здесь отнесено не к сюжетным построениям в соответствии с «последовательным» или «непоследовательным» ходом действия, а непосредственно к области идейно-тематического содержания произведения, так как в этом понимании именно фабула, являющаяся основным, определяющим конфликтом произведения (или основной темой в ее конфликтном выражении), определяет характер и весь ход развития сюжета. Следовательно, фабула является не «вспомогательным» понятием, не равнозначным для сюжета, а основным понятием, определяющим все средства композиции, в том числе и сам сюжет произведения. Именно в этом важнейшем для анализа произведений значении употреблено понятие фабулы в Постановлении ЦК ВКП(б) и в выступлении А. А. Жданова. В этом значении и следует рассматривать понятие фабулы как в научной, так и в учебно-справочной литературе, решительно отбросив все формалистические измышления относительно этого понятия. Нет никаких оснований смешивать понятие фабулы с понятием сюжета. Согласно верному определению А. М. Горького, сюжет обозначает «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей, истории роста и организации того или иного характера, типа»[13]). Сюжет, таким образом, является понятием более конкретным, а фабула — более общим для всего произведения. Это, конечно, не значит, что два понятия живут в отрыве одно от другого; совсем наоборот: фабула, как главная тема или как главное противоречие (конфликт), определяет развитие характеров персонажей, определяет в конечном счете весь ход развертывания сюжета на отдельных этапах действия, а сюжет, в свою очередь, помогает раскрытию фабулы на конкретных материалах, в конкретно обрисованных типических характерах. Короче говоря: фабула реализуется в сюжетных построениях, но она остается определяющим началом для сюжета.

Попытки ликвидировать понятие фабулы косвенно способствовали процветанию теории «бесконфликтности», так как бесконфликтность, по сути дела, и есть **бесфабульность**. Если бы теория литературы, в частности теория драматургии, хорошо разработала вопрос **о фабуле, как об основном и обязательном конфликте произведения**, без которого вообще невозможно развитие всего действия, то куда бы меньше возможностей осталось для распространения вредной теории «бесконфликтности». Понятие фабулы особенно важным является в теории и практике драматургии, ведь ни что иное, как удачно и правильно выбранная фабула прежде всего определяет успех драматурга, и, наоборот, фальшивая, надуманная, приглаженная фабула заранее обрекает автора на провал, ибо прав был Аристотель, что фабула является **основой, душой** трагедии, как и всякого другого драматического произведения. Восста-

[12]) Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948, стр. 7.
[13]) М. Горький. Литературно-критические статьи. ГИХЛ. 1947, стр. 189.

новление «в правах» и теоретическая разработка понятия фабулы на конкретном материале классической и советской драматургии безусловно будет способствовать развитию теории и практики литературы социалистического реализма. Учение о фабуле, как об основном тематическом конфликте произведения, должно занять свое законное место в общем учении о социалистическом реализме.

Кафедра русской литературы
Томского государственного университета
имени В. В. Куйбышева

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

№ 24 1955

Доц. ***А. Л. Пинчук***

ГОРАЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. Р. ДЕРЖАВИНА

Поэтическое наследство Горация, этого блестящего мастера формы, тонкого лирика и сатирика, нашло большой отзвук в русской поэтической литературе. На протяжении двух столетий — с половины XVIII в. и до наших дней — свыше 140 наших поэтов переводили его произведения или подражали ему в отдельных своих стихотворениях. Особый успех выпал на долю лирических произведений, так называемых од и эподов. Нет ни одной оды Горация, которая бы имела меньше четырех русских переводов или подражаний. Знаменитый «Памятник» (Exegi monumentum) переводился 8-ю поэтами; кроме того, 2 поэта: Державин и Пушкин использовали его форму при создании своих произведений.

Независимо от переводов и подражаний, многие поэты использовали творчество Горация, находя в нем форму и средства для выражения своих мыслей, заимствуя отдельные образы, выражения и пр. «Горацианское» в таких случаях органически сливалось с оригинальным созданием поэта и, таким образом, входило в обший фонд его поэтических произведений. Такое творческое использование литературного наследства Горация мы находим не только у второстепенных, но и у крупных поэтов. В этой связи из наиболее известных можно назвать имена Кантемира, Державина, Капниста, Жуковского, Майкова, Пушкина.

При указанном положении вопрос о том, как именно поэтическое наследство Горация было использовано нашими поэтами, особенно крупными, какое значение имело это использование в творчестве того или другого поэта, представляет несомненный интерес. Особенно нужно сказать это о поэтах XVIII в. и начала XIX в., когда русская литература, будучи связана корнями с русской реальной действительностью, в то же время быстро и успешно овладевала накопленным к этому времени богатым мировым художественным опытом, в частности и опытом античной литературы, приемами и средствами художественного мастерства, используя и развивая в своих целях то, что уже было достигнуто.

Использование Горация Г. Р. Державиным не является, конечно, основной чертой творчества этого крупнейшего русского поэта XVIII в. Творчество Державина самобытно, оригинально; оно отражает русскую действительность, тесно связано с предшествующей русской литературной традицией и с русской устной народной поэзией. И в то же время среди лирических произведений Державина те произведения, в которых поэтом использовано античное наследство, занимают далеко не последнее место. До 80 его стихотворений написаны в духе и в подражание греческой анакреонтической поэзии: кроме того, у него есть переводы из Сапфо, Пиндара, заимствования из греческой антологии. Но из римских поэтов Державину полюбился один только Гораций. Зато использование горацианской лирики у нашего поэта носит самый разнообраз-

ный характер: здесь и близкие к тексту стихотворные переводы, и свободные стихотворные переложения, и вставки в оригинальные произведения отдельных выражений из произведений римского поэта, и использование горацианских художественных образов, пригодных для воплощения тех или других идей поэта. Не без основания поэтому епископ, впоследствии митрополит, Евгений Болховитинов, в одном из писем поэту сказал, что ему «от всех предоставлено титло российского Горация»[1]).

Интерес Державина к Горацию был вызван отчасти, быть может, сходством социального бытия обоих поэтов: Гораций, сын вольноотпущенника, был приближен ко двору Августа; Державин, выходец из мелкопоместного дворянства, также поднялся до самых верхов империи, к подножию трона. Но главным образом Державина привлекала художественная сторона лирики Горация и ее содержание, в котором русский поэт находил иногда отзвук собственных мыслей, чувств и настроений. Несомненно также, что Державину нравилась в Горации и манера письма: соединение серьезного с шутливым, простота и непринужденность в построении, соответствующая течению мыслей, т. е. те особенности, которые так характерны для лирических произведений Державина.

Г. Р. Державин высоко ценил Горация. В «Рассуждении о лирической поэзии» им высказано мнение, что в Горации «блещут, при сладости жизни, правила любомудрия»[2]). В том же произведении несколько далее Державин замечает: «В Риме было мало изящных лириков; Квинтилиан говорит, что Гораций один из них достоин чтения»[3]). Говоря о знаменитом немецком поэте Шиллере, Державин находил, что в нем недостает «приятного нектара Горация, который вместе щекотит, учит и услаждает»[4]). Неудивительно, что в лирике Державина заметна горацианская струя.

Одно из его стихотворений, посвященное Потемкину, под заглавием «Решемыслу» (1783 г.), начинается следующими словами:

Веселонравная, младая,
Нелицемерная, простая,
Подруга Флаккова и дщерь
Природой данного мне смысла!
Приди ко мне, приди теперь,
О муза, славить Решемысла[5]).

В стихотворении «На умеренность» (1792 г.) поэт говорит:

Средь муз с Горацием пою[6]).

Державин не владел латинским языком настолько, чтобы свободно читать Горация в подлиннике. Он пользовался, главным образом, немецкими переводами, а также дословными переводами на русский язык, как с латинского, так и с немецкого языка, которые делали для него его друзья. Так, например, перевод стихотворения «К Каллиопе» сделан по буквальному переводу в прозе, писанному неизвестной рукой, который был найден в бумагах поэта[7]); в рукописях поэта сохранился также подстрочный перевод, сделанный Капнистом, 2-го эпода Гора-

[1]) Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, 2-е академическое издание (без рисунков). СПб, 1868—1878, т. VI, стр. 228.
[2]) Там же, т. VII, стр. 579.
[3]) Там же, стр. 593.
[4]) Там же, т. III, стр. 388.
[5]) Там же, т. I, стр. 118.
[6]) Там же, стр. 350.
[7]) Там же, т. III, стр. 76.

ция[8]). Это стихотворение было использовано поэтом при написании «Похвалы сельской жизни». Кроме того, в то время появлялись у нас в журналах и в отдельных изданиях переводы произведений Горация, которыми также мог пользоваться Державин.

Среди произведений Державина некоторые являются переводами из Горация. Таковы «К Бахусу»[9]), «Римскому народу»[10]), «К Меркурию»[11]), «К Лидии»[12]), «К Меценату»[13]) и «К Каллиопе»[14]). Содержание этих произведений самое разнообразное. Произведение «К Бахусу» (1810 г.), соответствующее II, 19 оде Горация, является гимном Вакху. Стихотворение «Римскому народу» (1811 г.), представляющее перевод 7-го эпода Горация, выражает чувство отчаяния поэта, вызванное гражданской войной в Риме. Стихотворение «К Меркурию» (1811 г.), соответствующее I,10 оде Горация, это гимн Меркурию (Гермесу), в котором поэт перечисляет почти все существенные аттрибуты этого божества. В стихотворении «К Лидии» (1811 г.), воспроизводящем I,8 оду Горация, поэт обращается к некоей Лидии с упреком за то, что она губит Сибариса, который, тоскуя от любви к ней, не участвует ни в каких состязаниях и удаляется от общества. Стихотворение «К Меценату» (1811 г.) является переводом I,20 оды Горация: оно содержит приглашение поэта, посылаемое его высокому покровителю, на свою виллу, с тем, чтобы выпить «сабинского вина простого, немного из больших кувшинов». Стихотворение «К Каллиопе» (1811 г.), представляющее перевод III,4 оды Горация, обращено к музе Каллиопе, причем личные мотивы переплетаются с мыслью о Цезаре (Октавиане Августе); говоря о покровительстве, которое музы оказывают ему, поэт в то же время говорит и о наслаждении, доставляемом ими цезарю.

Разнообразие содержания указанных произведений, а также отсутствие в них связи с современной Державину действительностью говорит о том, что произведения Горация привлекали русского поэта не только своим содержанием, но и независимо от него, своей художественной формой. Кроме того, из указанных произведений четыре использованы поэтом как иллюстрации к некоторым его положениям в «Рассуждении о лирической поэзии: «К Бахусу» — как пример дифирамба[15]), «К Меркурию» — как пример единства в содержании[16]), «К Меценату» — как пример «краткости в целом творении и простом слоге»[17]) и «К Каллиопе» — как пример разнообразия и неясности в плане[18]).

В переводах не соблюдены стихотворные размеры подлинника. За исключением «К Бахусу» все они написаны ямбами. В одном из них — «Римскому народу» — стихи рифмованные. Переводы близки к оригиналу: лишь при переводе 7-го эпода в стихотворении «Римскому народу» заметно некоторое отклонение от подлинника. Приведем данное место. Это даст возможность представить характер державинских переводов Горация, а также упомянутого отступления от подлинника, имеющегося только в этом переводе.

---

[8]) Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. 2-е академическое издание (без рисунков). СПб. 1868—1878, т. I, стр. 183.
[9]) Там же, т. III, стр. 36.
[10]) Там же, стр. 63.
[11]) Там же, стр. 62.
[12]) Там же, стр. 70.
[13]) Там же, стр. 76.
[14]) Там же, стр. 74.
[15]) Там же, т. VII, стр. 590.
[16]) Там же, стр. 553.
[17]) Там же, стр. 557.
[18]) Там же, стр. 555.

У Горация:

Quo, quo scelesti ruitis aut cur dexteris
Aptantur enses conditi?
Parumne campis atque Neptuno super,
Fusum est Latini sanguinis,
Non ut superbas invidae Carthaginis,
Romanus arces ureret,
Intactus aut Britannus ut descenderet,
Sacra catenatus via,
Sed ut secundum vota Parthorum sua,
Urbs haec periret dextera?[19]).
(ст. 1—10).

(Куда, куда стремитесь вы, преступники? Зачем вы хватаетесь руками за мечи, спрятанные в ножнах? Мало ли пролито латинской крови на полях и на море? не для того, чтобы римлянин сжег гордые твердыни ненавистного Карфагена, не для того, чтобы еще непокоренный британец спустился в цепях по священной дороге, а для того, чтобы Рим погиб от собственной руки в соответствии с желанием парфян?).

У Державина:

Куда, куда еще, мечи, едва вложенны
В ножны, вы, обнажа, стремитесь, вновь ярясь?
Поля ль от вас, моря ль не много обагренны,
И мало ль ваша кровь лилась?
Нет, нет! не Рим ему враждебный и надменный
Низверг и превратил в персть пламем Карфаген,
Ни вольный бритов род, цепями отягченный,
Сквозь врат торжеств веденный в плен.
Так, так — не от парфян, но собственной враждою
Своей, крамолою падет ваш славный град[20]).

Помимо переводов шести произведений Горация, мы находим у Державина довольно значительное количество стихотворений, представляющих собою или вольное переложение соответствующих произведений Горация или же самостоятельную разработку той или иной горацианской идеи, созвучной поэту эпохе, с использованием отдельных характерных выражений и образов Горация. Державин часто перерабатывал, изменял, разнообразил отдельные мотивы, образы, мысли и обороты Горация, применяя их к сюжету, взятому из современной жизни, к обстановке русской действительности, и подчинял, таким образом, «чужое» «своему». Он использовал наследство Горация там, где это наследство находило у него отзвук, причем «горацианское» у него обычно органически сливалось с оригинальным.

Это особенно проявляется в тех лирических произведениях Державина, которые развивают тематику, свойственную и горацианской лирике, отражающей эпикурейское воззрение римского поэта.

Известно, что в поэзии Горация часто повторяется мотив неизбежности смерти, ее всесокрушающего могущества:

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turris... (Carm. I, 4, 13—14).

19) Текст стихотворения Горация по изданию „Q. Horatii Carmina recensuit g. Vollmer 1908. Переводы, близкие к подлиннику, даны мною А. П.
20) Указ., соч. Державина, т. III, стр. 63.

(Бледная смерть одинаково посещает и хижины бедняков, и царские чертоги).

Или:

Divesne prisco natus ab Inacho,
Nil interest an pauper et infima
De gente sub divo moreris:
Victima nil miserantis Orci.
Omnes eodem cogimur, omnium
Versatur urna serius ocius
Sors exitura et nos in aeternum
Exilium inpositura cymbae.
(Carm. II, 3, 21—28).

(Богач ли будешь, родом от древнего Инаха, или бедняк, низкого происхождения, все равно тебе суждено умереть жертвой беспощадного Орка. Все мы гонимы в одно место. Вертится урна; позже или раньше, но выпадет жребий всех, усадит нас в лодку (Харона) на вечное изгнание).

Или еще:

...Aequa tellus
Pauperi recluditur
Regumque pueris...
(Carm. II, 18, 32—34).

(Одинаково земля расступается перед бедняком и перед царскими детьми).

Тот же мотив смерти мы находим и в ряде произведений Державина. Громовые раскаты французской революции, грозное крестьянское движение в самой России — восстание Пугачева, изменчивые судьбы екатерининских временщиков: наконец, непрерывная смена взлетов и падений в жизни и деятельности самого поэта — все это иногда настраивало поэта на пессимистический лад, в результате чего в его лирике наряду с картинами роскошной жизни, с изображением «забав и нег» часто повторяется тема всеуничтожающей, всепоглощающей смерти: «стоим мы бездны на краю, в которую стремглав свалимся»; «сегодня бог, а завтра прах». При развитии этой темы Державин в ряде мест пользуется образами и выражениями Горация.

Наиболее ярко гнетущая мысль о неизбежности смерти выражена у Державина в известной оде «На смерть князя Мещерского» (1779 г.). Следующие места оды явно напоминают приведенные выше цитаты из Горация:

И бледна смерть на всех глядит...
Глядит на всех: и на царей,
Кому в державу тесны миры,
Глядит на пышных богачей,
Что в злате и сребре кумиры,
Глядит на прелесть и красы,
Глядит на разум возвышенный,
Глядит на силы дерзновенны —
И точит лезвее косы...
Монарх и узник — снедь червей[21]).

Здесь даже характерный эпитет смерти «бледна смерть» взят у Горация — pallida mors.

[21]) Указ. соч. Державина, т. I, стр. 55.

Та же мысль о неотвратимости смерти несколько иначе, но опять в духе Горация, выражена в произведении «Ко второму соседу» (1791 г.).

Надежней гроба дома нет:
Богатым он отверст и бедным,
И царь и раб в него придет[22]).

В данном произведении довольно широко использована II,18 ода Горация. Оно обращено к скупому соседу поэта. Начало его представляет свободное переложение, но с применением к русским понятиям, начала упомянутой оды римского поэта.

У Горация:

Non ebur neque aureum
Mea renidet in domo lacunar;
Non trabes Hymettiae
Premunt columnas ultima recisas
Africa... (ст. 1—5).

(Ни слоновая кость, ни золото не блестят на потолке в моем жилище, и гиметтские балки не давят колонн, высеченных в далекой Африке).

У Державина:

Не кость резная Колмогор,
Не мрамор Тивды и Рифея,
Не невски зеркала, фарфор,
Не шелк Баки, ни глазумея
Благоуханные пары
Вельможей делают известность[23]).

Далее у обоих поэтов в обращении к скупому дается образная характеристика скупца. Но разработка этой темы у Державина совершенно самостоятельная; его стихотворение имеет в виду поверенного князя Потемкина, полковника Гарновского, выстроившего себе огромный дом рядом с домом поэта, и в произведении имеется ряд намеков на некоторые факты, связанные с этим домом[24]). Однако некоторые отдельные выражения напоминают Горация. Напр.,

У Горация:

At fides et ingeni
Benigna vena est...
(ст. 9—10).

(Честность и щедрое поэтическое дарование...).

У Державина:

Некий твердый дух и честность,
А паче муз дары[25]) (дают вельможам известность).

Или:

у Горация:

Trudițur dies die,
Novaeque pergunt interire lunae...
(ст. 15—16).

(День сменяется днем, и новые луны идут вперед, чтобы исчезнуть).

[22]) Указ. Соч., Державина, т. I, стр. 311.
[23]) Там же, стр. 310.
[24]) Там же, стр. 311—314.
[25]) Там же, стр. 310.

У Державина:

Примечай, как день,
Увы! ночь темна затмевает,
Луну скрывает облак, тень,
Она растет иль убывает[26]).

Мысль о неизбежности смерти выражена и в стихотворении «Время» (1805 г.). Это стихотворение, как и предыдущее, может служить примером свободного использования поэтом римского оригинала в своих целях. Стихотворение, представляющее по форме послание поэта к своему шурину Н. Я. Дьякову, в начале напоминает Горация.

У Горация:

Eheu fugaces, Postume, Postume,
Labuntur anni, nec pietas moram
Rugis et instanti senectae
Adferet indomitaeque morti...
(Carm. II, 1—4).

(Увы, о Постум, Постум, проносятся быстрые годы, и благочестие не отдалит морщин, грозящей старости и неодолимой смерти).

У Державина:

О Дьяков! Дьяков! как время
Быстро в вечность все несет!..
Ни поклонов счет, молебных,
Ни посты, ни тяжкий труд
Старостью напечатленных
Лба морщин уж не сотрут,
Не удержат дней летящих,
Люту смерть не воспятят[27]).

Но в дальнейшем развитие мысли у Державина иное. Исходя из идеи о неизбежности смерти, Гораций советует Постуму, вероятно, богачу и скряге, жить для себя, а не для своих наследников; Державин же исходит из той же идеи, но, обращаясь к лицу, занимающему ответственный пост (Дьяков был губернским прокурором в Москве), дает советы другого рода: хотя тело смертно, но «те дела не умрут, производят что добро». Поэтому нужно «запасаться котомою добрых дел»:

Коль с невинных снял железы,
Ускорил коль правый суд,
Коль отер сиротски слезы,
Не брал лихвы, не был плут,
Делал то, что делать должно,
И без чина ты почтен[28]).

С мыслью о смерти у Горация всегда соединяется мысль о наслаждении жизнью; если впереди смерть, то жадно пей каждое мгновенье и не порть себе жизни излишними и безмерными желаниями: такова житейская философия римского поэта-эпикурейца. Фундамент ее коренился и в общем состоянии рабовладельческого общества; только что пережившего жестокий кризис, чувствовавшего глухие толчки в самом своем пьедестале — рабских массах, на труде которых оно покоилось, и в жиз-

[26]) Указ. Соч., Державина, т. I, стр. 310.
[27]) Там же, т. II, стр. 334.
[28]) Там же, стр. 335.

ненном пути самого Горация, потерявшего все при филиппской катастрофе, но нашедшего затем себе достаточный базис при дворе Августа. Указанная сторона мировоззрения Горация нашла наиболее характерное выражение в I,11 его оде.

И Державину свойственно радостное восприятие жизни, эпикурейское наслаждение ею. Не случайно поэтому, что у него находим вольное переложение указанного стихотворения Горация. Причем Державин исключает все «римское»: у него нет Левконои, Юпитера, Тирренского моря, процеживания вина; но в остальной части мы без труда узнаем Горация. Стихотворение озаглавлено «На ворожбу» (1798 г.). Для сравнения приводим оба произведения.

Гораций:

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi,
Finem di dederint, Leuconoë, nec Babylonios
Temptaris numeros. Ut melius, quidquid erit, pati.
Seu plures hiemes, seu tribuit Iuppiter ultimam,
Quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum: sapias, vina liques et spatio brevi
Spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit invida
Aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.
(Carm. I 11).

(О Левконоя, не спрашивай (грех узнавать), какой конец мне, какой тебе определили боги, и не занимайся вавилонскими гаданьями. Что бы ни случилось: много ли нам зим судил Юпитер или эту последнюю, которая разбивает волны Тирренского моря о противолежащие скалы,— лучше терпеть. Будь умна: вина цеди и на коротком промежутке времени оставь надежды на далекое будущее. Пока мы говорим, убежит завистливое время. Лови день, меньше всего веря следующему).

Державин:

Не любопытствуй запрещенным
Халдейским мудрованьем знать,
Какая есть судьба рожденным
И сколь нам долго проживать.
Полезнее о том не ведать
И не гадать, что будет впредь,
Ни лиха, ни добра не бегать,
А принимать, что ни придет.
Пусть боги свыше посылают
Жестокий зной иль лютый мраз,
Пусть бури, грозы повторяют,
Иль грянет гром в последний раз:
Что нужды? Будь мудрей, чем прежде,
Впрок вин не запасай драгих,
Обрезывай крыле надежде
По краткости ты дней своих.
Так! Время злое быстротечно
Летит, меж тем как говорим;
Щипли ж веселие сердечно
С тех роз, на кои мы глядим.
Красуйся дня сего благими,
Пей чашу радости теперь,
Не льстись горами золотыми
И будущему дню не верь[29]).

[29]) Указ. соч. Державина, т. II, стр. 101—102.

Но наслаждение жизнью, по Горацию, должно быть умеренным. Такой взгляд был характерен для эпохи, в которую жил Гораций, эпохи становления принципата, этой новой, а потому колеблющейся формы рабовладельческого государства. В такую эпоху путь умеренности был самым надежным. Вот почему девиз Горация — aurea mediocritas, «золотая средина», собственно «золотая умеренность»), modus in rebus («мера в вещах»). Выражение этого девиза мы находим в его одах.

Аналогичные мысли выражены и в ряде лирических произведений Державина, хотя у него проповедь умеренности, довольства малым и т. п. находит другое объяснение: Державин зачастую умел подняться над своим временем, осознать его ограниченность. Это, как мы видели, выражается в его мыслях о мимолетности, преходящести всего; с другой стороны, его призывами, в связи с чрезмерной роскошью, характеризующей быт господствующего класса его времени, с чудовищными служебными и личными злоупотреблениями — словом, со всем тем, что может привести его к гибели», — призывами к умеренности, простоте, правде.

Уже в упомянутой выше оде «На смерть князя Мещерского», где с такою художественною силой изображено грозное владычество смерти, в конце, как нравоучение, вытекающее из мысли о неизбежности смерти, поэт дает другу такой совет:

Сей день иль завтра умереть,
Перфильев, должно нам, конечно.
Почто ж терзаться и скорбеть,
Что смертный друг твой жил не вечно?
Жизнь есть небес мгновенный дар.
Устрой ее себе к покою
И с чистою твоей душою
Благословляй судеб удар[30]).

Ода «На умеренность» (1792 г.) вся посвящена восхвалению умеренности, «золотой средины». Причем некоторые места ее напоминают отдельные выражения Горация. Так, начало оды несколько видоизменяет начало II,10 оды римского поэта.

У Горация:

Rectius vives, Licini, neque altum
Semper urgendo neque, dum procellas
Cautus horrescis, nimium premendo
Litus iniquum.
Auream quisquis mediocritatem
Diligit, tutus caret obsoleti
Sordibus tecti, caret invidenda
Sobrius aula.

(ст. 1—8).

(Будешь жить верней, Лициний, не устремляясь постоянно в открытое море и не прижимаясь робко из боязни бури к ненадежному берегу. Кто выбирает золотую средину, тот благоразумно избегает и грязи убогой кровли, и вызывающих зависть чертогов).

---

[30]) Указ. соч. Державина, т. I, стр. 56.

У Державина:

Благополучнее мы будем,
Коль не дерзнем в стремленье волн,
Ни в вихрь робея не принудим
Близ берега держать наш челн.
Завиден тот лишь состояньем,
Кто среднею стезей идет,
Ни благ не восхищен мечтаньем,
Ни тьмой не ужасаем бед;
Умерен в хижине, чертоге,
Равен в покое и тревоге[31]).

Но при таком начале в целом ода Державина совершенно самостоятельна и теснейшим образом связана с современной поэту действительностью; она полна намеков на определенных лиц и на определенные события. Достаточно вспомнить хотя бы следующие стихи:

Пускай Язон с Колхиды древней
Златое сбрил себе руно,
Крез завладел чужой деревней,
Марс откуп взял,— мне все равно[32]).

По объяснению самого поэта, под Язоном разумеется Потемкин, который показал большую ловкость в приобретении Крыма (в стихах — Колхиды); под Крезом — обер-прокурор А. Н. Зубов, отец фаворита Екатерины II, который присвоил было деревню соседа; под Марсом, взявшим откупа,— князь Долгоруков и граф Салтыков, генерал-аншеф, впоследствии фельдмаршал[33]). Так Державин и в этой оде «чужое» использовал для «своего», «чужое» у него стало «своим».

Проповедь умеренности, довольства малым находим у Горация и в II,16 оде. У Державина имеются два «подражания» этой оде: «Капнисту» (1797 г.) и «На возвращение графа Зубова из Персии» (1797 г.). В том и другом случае произведение римского поэта применено к избранному самим Державиным сюжету, взятому из русской действительности. Ода Горация обращена к Помпею Гросфу. В начале оды поэт говорит о том, что в тяжелых обстоятельствах жизни люди ищут покоя. О том же говорит и Державин в начале оды «Капнисту», но в связи с обращением поэта к лицу, живущему в России, упоминание Горация о Эгейском море, фракийцах, мидянах изменено.

У Горация:

Otium divos rogat in patenti
Prensus Aegaeo, simul atra nubes
Condidit lunam neque certa fulgent
Sidera nautis,
Otium bello furiosa Thrace,
Otium Medi pharetra decori,
Grosphe, non gemmis neque purpura venale nec auro.

(ст. 1—8).

---

[31]) Указ. соч. Державина, т. I, стр. 349.
[32]) Там же, стр. 350.
[33]) Там же, стр. 353.

(Просит у богов покоя тот, кого захватила буря в открытом море, когда черная туча закрыла луну и не светят морякам путеводные звезды. Просит покоя буйный фракиец. Просят покоя и мидийцы, носящие колчаны. Но покоя, Гросф, нельзя купить ни за драгоценные камни, ни за пурпуровые ткани, ни за золото).

У Державина:

Спокойства просит от небес
Застиженный в Каспийском море,
Коль скоро ни луны, ни звезд
За тучами не зрит и вскоре
Ждет корабельщик бед от бурь.
Спокойства просит перс пужливый,
Турк гордый, росс властолюбивый
И в ризе шелковой манжур.
Покою, мой Капнист, покою,
Которого нельзя купить
Казной серебряной, златою
И багряницей заменить[34]).

Далее мысли развиваются одинаково у обоих поэтов: власть, богатство сами по себе не дадут покоя; полного счастья нет; нужно довольствоваться малым, тогда легко будет жить. Конец же оды изменен в сравнении с одой Горация, применительно к другим условиям.

У Горация:

...Mihi parva et
Spiritum Graiae tenuem Camenae
Parca non mendax dedit et malignum
Spernere vulgus.
(ст. 37—40).

(А мне нелживая Парка дала небольшие поля и нежный дар греческой музы да презренье к злонравной черни).

У Державина:

А мне Петрополь населять
Когда велит судьба с Миленой[35]),
К отраде дом дала и сад
Сей жизни скучной, развлеченной,
И некую поэта тень,
Да правду возглашу святую:
Умей презреть и ты златую,
Злословну, площадную чернь[36]).

В оде «На возвращение графа Зубова из Персии» сохранены лишь общая мысль Горация и некоторые отдельные выражения.

Ода Державина «Об удовольствии» (1798 г.) также учит «довольству малым». Она является как бы переложением III,1 оды Горация. Течение мыслей то же, что и у римского поэта; отдельные выражения очень близки к оригиналу. Но конец оды Державин переделывает: у него нет упоминания ни о Фригии, ни о Фалерне, ни о Сабинском по-

[34]) Указ. соч. Державина, т. II, стр. 67—68.
[35]) Так называет Державин свою вторую жену — см. там же, т. I, стр. 408.
[36]) Там же, т. II, стр. 69.

местье. И здесь, таким образом, Державин пользуется Горацием постольку, поскольку находит у него подходящую форму и средства для выражения своей мысли.

Конец оды у Горация:

Quod si dolentem nec Phrygius lapis
Nec purpurarum sidere clarior
Delenit usus nec Falerna
Vitis Achaemeniumque costum,
Cur invidendis postibus et novo
Sublime ritu moliar atrium?
Cur valle permutem Sabina
Divitias operosiores?

(ст. 41—48).

(Если меня в моей скорби не могут успокоить ни фригийский мрамор, ни пурпуровые — ярче солнца — одежды, ни фалернский виноград, ни благовонная мазь Ахемена, — зачем я буду замышлять высокий — по новому обычаю—зал с дверьми на зависть всем, зачем Сабинскую долину буду менять на хлопотливое богатство?).

Конец оды у Державина:

Когда ни мраморы прекрасны
Не утоляют скорби мне,
Ни пурпур, что как облак ясный
На светлой блещет вышине;
Ни грозды, соком наполненны,
Ни вина, вкусом драгоценны,
Ни благовонья аромат
Минуты жизни не продлят:
Почто ж великолепьем пышным,
Удобным зависть возрождать,
По новым чертежам отличным
Огромны зданья созидать?
Почто спокойну жизнь, свободну,
Мне всем приятну, всем довольну,
И сельский домик мой — желать
На светлый блеск двора менять?[37]).

Использование творчества Горация заметно и в произведении «К Скопихину» (1803 г.), в котором имеется в виду миллионер Собакин, никогда не употреблявший своих богатств на общеполезные мероприятия. II,2 ода Горация, которой частично подражал Державин, обращена к внучатному племяннику историка Саллюстия, Гаю Саллюстию Криспу, славившемуся своею щедростью. В обоих произведениях выражена мысль о разумном употреблении богатства и об умеренности. Близки к Горацию два места в стихотворении Державина: начало и сравнение алчности к богатству с водяною болезнью. Начало оды:

У Горация:

Nullus argento color est avaris
Abdito terris, inimice lamnae
Crispe Sallusti, nisi temperato
Splendeat usu.

(стр. 1—4).

[37]) Указ. соч. Державина, т. II, стр. 99—100.

(Крисп Саллюстий, враг денег, если они не блещут от надлежащего употребления. Нет никакого блеска в серебре, зарытом в земле скупцами).

У Державина:

Не блещет серебро, в скупой
Земле лежаще сокровенным,
Скопихин! враг его ты злой,
Употреблением полезным
Пока твоим не оценишь,
Сияющим не учинишь[38]).

Сравнение ненасытной алчности к богатству с водяною болезнью, которая, по свойству самого недуга, жаждет новой для себя пищи, выражено следующим образом.

У Горация:

Crescit indulgens sibi dirus hydrops
Nec sitim pellit, nisi causa morbi
Fugerit venis et aquosus albo
Corpore languor.

(ст. 13—16).

(Растет не стесняющая себя страшная водянка; она не утолит жажды, пока не уйдет из жил причина болезни и не исчезнет слабость в бледном теле).

У Державина:

Томимый скорбью водяной,
Чем больше пьет, тем больше жаждет:
Вредом вред умножая свой,
Сугубой слабостию страждет,
Доколь причину он беды
Не выгонит из жил воды.

Проповедуя довольство малым, Гораций в ряде стихотворений восхваляет простую деревенскую жизнь и выражает довольство своим единственным Сабинским поместьем (Satis beatus unicis Sabinis» — «одним Сабинским счастливый поместьем»,— Carm. 18, 14), мило и непринужденно рисуя свое пребывание в этом скромном уголке, где он воспевает кристальные струи Бандузийского ключа (Carm, III, 13). Весь II эпод посвящен восхвалению тихой трудовой жизни земледельца.

И у Державина мы находим аналогичные мотивы и аналогичные произведения, в которых, в противовес чрезмерной роскоши господствующего класса его времени, слышатся призывы к умеренности и простоте. Им написано стихотворение «Ключ» (1779 г.), в котором воспевается «источник шумный и прозрачный», находившийся в Гребеневе подмосковном имении поэта Хераскова[39]). Он подробно описал всю свою жизнь в селе Званке, посвятив это описание своему соседу и другу Евгению Болховитинову (в то время епископу, жившему в Хутынском монастыре, в 60 верстах от Званки). Это произведение озаглавлено «Евгению, жизнь Званская»[40]) (1807 г.). По образцу II эпода Горация им написана «Похвала сельской жизни» (1798 г.). Первая половина произведения очень близка к эподу и может быть названа его переводом, с неко-

[38]) Указ. соч. Державина, т. II, стр. 283—284.
[39]) Там же, т. I, стр. 47—48.
[40]) Там же, т. II, стр. 404—410.

торой руссификацией. Это видно из сравнения хотя бы начала обоих произведений.

У Горация:

Beatus ille, qui procul negotiis,
Ut prisca gens mortalium,
Paterna rura bobus exercet suis
Solutus omni faenore
Neque excitatur classico miles truci
Neque horret iratum mare
Forumque vitat et superba civium
Potentiorum limina.

(ст. 1—8).

(Блажен тот, кто вдали от забот, как первобытный род людской, обрабатывает своими волами наследственные поля, чуждый всякой алчности, не пробуждается от страшного звука воинской трубы, не устрашается бурного моря, избегает форума и порогов гордых власть имущих граждан).

У Державина:

Блажен, кто, удалясь от дел,
Подобно смертным первородным
Орет отеческий удел
Не откупным трудом,— свободным,
На собственных своих волах;
Кого ужасный глас от сна
На брань трубы не возбуждает,
Морская не страшит волна,
В суд ябеда не призывает
И господам не бьет челом[41]).

Во второй половине стихотворения римские образы вытесняются чертами русского быта, и произведение становится совершенно самостоятельным. Не даром в рукописи оно носит название «Горация похвала сельской жизни, соображенная с российскими нравами»[42]).

Из описаний природы у Державина напоминает Горация изображение наступления весны в стихотворении «Весна»[43] (1804 г.). Некоторые образы и выражения в этом стихотворении взяты из I,4 и IV,7 од Горация.

Использование Горация можно отметить еще в нескольких стихотворениях Державина. Стихотворение «Пирре»[44]) (1804 г.) является вольным стихотворным переложением I,5 оды Горация. Начало оды «На смерть графини Румянцевой»[45]) (1788 г.) напоминает первые стихи II,9 оды. Начало оды «К Каллиопе»[46]) (1792 г.) представляет подражание началу III,4 оды Горация.

Творчески использован Гораций и в тех двух стихотворениях, в которых Державин выразил мысль о своем высоком поэтическом призвании и бессмертии. Это известный «Памятник»[47])) (1796 г.) и стихотворение «Лебедь»[48]) (1804 г.) Построение первого стихотворения взято

[41]) Указ. соч. Державина, т. II, стр. 102—104.
[42]) Там же, стр. 105.
[43]) Там же, стр. 301.
[44]) Там же, стр. 324—325.
[45]) Там же, т. I, стр. 150.
[46]) Там же, стр. 358.
[47]) Там же, стр. 534.
[48]) Там же, т. II, стр. 314—315.

из III, 30 оды Горация; мы находим здесь, как и у Горация, последовательно следующие четыре момента: чудесность памятника, его вечность, обоснование славы поэта в потомстве и заключительное обращение к музе. У Горация заимствованы также некоторые выражения, особенно в начале: «Я памятник воздвиг себе» (exegi monumentum), «металлов тверже он и выше пирамид» (aere perennius, pyramidum altius), «времени полет его не сокрушит» (non possit diruere... annorum series et fuga temporum) и т. д. Но вся римская специфика у Державина отсутствует: у него нет упоминания о капитолии, о весталке, о понтифике, о реке Ауфиде и т. д. Кроме того, по замечанию В. Г. Белинского, в стихотворении «Памятник» Державин «выразил мысль Горация в такой оригинальной форме, так хорошо применил ее к себе, что честь этой мысли принадлежит так же ему, как и Горацию». И действительно, воспользовавшись формой, в которую Гораций облек мысль о своих поэтических заслугах, дающих право на бессмертие, Державин очень удачно вложил в эту форму свое содержание, указав, чем, по его мнению, он заслужил вечную память в потомстве. Интересно сопоставление мыслей Горация и Державина о праве на бессмертие. Гораций ставит себе в заслугу, что в римскую поэзию он перенес греческие образцы эолийской поэзии с ее разнообразными стихотворными размерами-напевами (carmen aeolium ad Italos deduxisse modos). Державин, говоря о своих поэтических заслугах, указывает на создание нового стиля оды (внесение простоты и искренности в торжественную лирику — «первый я дерзнул в забавном русском слоге о добродетелях Фелицы возгласить, в сердечной простоте беседовать о боге») и на свою независимую позицию по отношению к «царям», на высказывание собственных мыслей и убеждений («истину царям с улыбкой говорить»). Из этого видно, насколько в данном отношении Державин стоял выше Горация, ценя не только формальную, но и идейную сторону своего творчества.

В стихотворении «Лебедь», как и в соответствующей II,20 оде Горация, мысль поэта о бессмертии в потомстве символизируется в образе лебедя, в которого поэт превратится после смерти; поэт представляет, как этот лебедь будет пролетать над необозримыми российскими просторами, и на него

Покажут перстом и рекут:
Вот тот летит, что, строя лиру,
Языком сердца говорил
И, проповедуя мир миру,
Себя всех счастьем веселил.

Произведение это совершенно самостоятельное. Из Горация взяты лишь образ поэта-лебедя и мысль о бессмертии; близко к оде начало стихотворения.

Подводя итог сказанному, можно сделать следующие выводы:

Произведения, в которых Державин так или иначе использовал поэтическое наследство Горация, составляют довольно значительную группу: 6 произведений являются близкими к подлиннику стихотворными переводами из Горация, 2 — свободными стихотворными переложениями, в 18 произведениях из Горация в широких размерах заимствованы некоторые части стихотворений римского поэта, художественные образы и отдельные выражения.

В Горации Державина привлекали и художественная сторона его произведений (он—«изящный лирик»), его поэзия—«приятный нектар»), и общий характер их («муза веселонравная, нелицемерная, простая»), и самое их содержание.

В лирике Горация Державин часто находил выражение собственных мыслей ,чувств и настроений, хотя они вызывались другими причинами и носили другой оттенок. Это преимущественно мысли о бренности земного, о наслаждении жизнью, об умеренности, о довольстве малым, а также любовь к сельской природе и жизни.

Заимствуя у Горация близкие ему мотивы, поэтические образы и отдельные выражения, Державин обычно перерабатывал их, применяя их к определенным лицам, событиям, предметам окружающей поэта действительности, заменяя римскую специфику чертами русского быта. Таким образом, «чужое» у него, как правило, делалось «своим», заимствованное органически сливалось с оригинальным и становилось неотделимым от него. Державин использует Горация, как правило, постольку, поскольку находит у него подходящую форму для выражения собственных мыслей.

Кафедра классической филологии
Томского государственного университета
имени В. В. Куйбышева

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

№ 24 1955

Доц. Н. А. Гуляев

ПРОБЛЕМА РЕАЛИСТИЧЕСКОГО МЕТОДА В ЭСТЕТИКЕ ДЕНИ ДИДРО

Дени Дидро принадлежит к числу наиболее выдающихся мыслителей и общественных деятелей XVIII века. Он организатор, редактор и наиболее активный сотрудник «Энциклопедии», под знаменем которой сражались против абсолютизма и феодально-церковной идеологии лучшие умы прогрессивной Франции того времени. Всю свою кипучую энергию Дени Дидро отдал делу освобождения французского народа от феодально-монархического гнета. «Если кто-нибудь,— пишет Энгельс,— посвятил всю свою жизнь «служению истине и праву» — в хорошем смысле этих слов,— то таким человеком был, например, Дидро»[1]). Не вина, а несчастье Дидро, что его лучшие идеалы оказались попранными и поруганными при буржуазном строе, пришедшем на смену «старому режиму».

Дидро-атеист, философ-материалист, имеющий немалые заслуги перед историей в борьбе с идеализмом и всякой метафизикой вообще[2]).

В. И. Ленин указывал, что в критике идеалиста Беркли и сенсуалиста Кондильяка Дидро вплотную подошел «ко взгляду современного материализма»[3]).

Дидро — один из наиболее любимых писателей Маркса, он пламенный борец за идейно насыщенное искусство, служащее интересам прогрессивных элементов общества. Дидро настойчиво боролся за приближение литературы к жизни, к народу, он был ярым врагом сухого академизма и мертвенного догматизма, которые процветали в то время в творчестве салонных живописцев и драматургов. Дидро отстаивал принципы реалистического воспроизведения действительности, и хотя эту задачу ему полностью решить не удалось, все же то, что им сделано, представляет большой шаг вперед по сравнению с «нормативной» поэтикой дворянского классицизма.

1.

Впервые в систематическом виде Дидро изложил некоторые положения своей эстетики в 1751 году в статье «Прекрасное» (Beau), опубликованной в «Энциклопедии». В этой работе Дидро отвергает идеалистическое понимание красоты. Он бьет по эстетическим взглядам св. Августина, Вольфа, Гетчесона и других философов идеалистического

[1]) К. Маркс и Ф. Энгельс. Избр. соч. в двух томах, М., 1948, т. II, стр. 357.
[2]) См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. III, стр. 153.
[3]) В. И. Ленин, Сочинения, т. 14, стр. 24.

направления[4]). Для Дидро прекрасное — это не категория человеческого сознания, а свойство предметов и явлений объективного мира. «Мое восприятие (entendement),— пишет Дидро,— ничего не привносит к вещам и ничего не отнимает от них. Думаю ли я или не думаю о фасаде Лувра, все составляющие его части не изменяют от этого своих форм и своих соотношений. Существуют ли люди или нет, они не станут от этого менее прекрасными...»[5]).

Позже в «Салоне 1767 года» Дидро говорил: «Полагать вместе с Гетчесоном, Смитом и иными, что человек обладает нравственным чувством, способным различать доброе и прекрасное — просто фантазия, которой может удовольствоваться поэзия, но философ ее отвергает. Все в нем есть следствие опыта»[6]).

Однако Дидро понимает, что ощущение красоты (beau aperçu) различно, оно изменяется исторически, в зависимости от общественного положения людей. Дидро, например, имел отчетливое представление о том, что эстетические нормы классицизма отражают вкусы придворно-аристократической публики, что его собственная эстетическая система явилась результатом эстетических запросов «третьего сословия».

Прекрасное в искусстве, по мысли Дидро, возникает от сходства картины с изображенными событиями и явлениями. Дидро защищает реалистический метод воспроизведения жизни. Только произведение, отражающее правдиво объективный мир, может возбудить эстетические эмоции и быть художественным в полном смысле этого слова. «Красота в искусстве,— пишет Дидро,— имеет то же основание, что истина в философии. Что такое истина? Соответствие наших суждений созданиям природы. Что такое подражательная красота? Соответствие образа предмету»[7]).

Все эти положения Дидро были прогрессивными для своего времени, звучали свежо и ново; они били по идеалистической эстетике, служили обоснованием основных принципов реализма.

Художественные взгляды Дени Дидро вырабатывались в борьбе с эстетическим кодексом классицизма. Подражатели Корнеля и Расина являются для Дидро представителями чуждой дворянской литературы, он не приемлет их гражданского пафоса, направленного на защиту монархического строя.

В царствование Людовика XIV французская монархия достигла своего наивысшего расцвета. «Король-солнце» считал себя прямым преемником римских цезарей. Французские придворные поэты смотрели на себя, как на единственных наследников старой, латинской культуры, а на абсолютизм — как на повторение могущества императорского Рима.

«Et l'on peut comparer, sans craindre d'être injust,
Le siècle de Louis au beau siècle d'August» —

так писал Перро в своей высокопарной поэме «Le siècle de Louis le Grand»[8]).

Драматурги-классицисты охотно черпают сюжеты для своих произведений из римской истории. Корнель пишет «Горация», «Цинну», «По-

---

[4]) О понимании „прекрасного "эстетиками XVII—XVIII в. см. W. Folkierski „Entre le classicisme et le romantisme". Paris, 1925, p. p. 36–50, 73—80.

[5]) Encyclopédie ou dictionnaire raisonné Paris, 1751—1765, v. II, p. 176.

[6]) Дени Дидро. Собр. сочинений в 10 томах, Academia—Гослитиздат, т. VII, стр. 292. В дальнейшем цитаты будут даны по этому изданию, с указанием лишь тома и страницы.

[7]) Том V, стр. 168.

[8]) Цитата взята из статьи Rehm'a „Römisch französischer Barockheroismus und seine Umgestalung in Deutschland", Germ.—roman Monatschrift. 1934.

-лиевкта», «Помпея», «Родогунду», «Тита и Беренику», «Серториуса» и ряд других. Этот выбор материала диктовался определенными политическими соображениями. «Подражание древности в эпоху Возрождения,— говорит Плеханов,— реакция против старого феодализма с его идеологиями. Это увлечение из эпохи Ренессанса перешло и в век Людовика XIV. Тут было подражание не республиканскому веку Перикла, а монархическому веку Августа»[9]).

Основная тема трагедий Корнеля — это столкновение индивидуальных и общественных интересов, причем личное, как правило, приносится в жертву государственному началу. Персонажи Корнеля охвачены страстью самоотречения, все они обладают «железным сердцем» (coeurs d'acier), твердой волей, умением легко подавлять все индивидуальные наклонности во имя служения государству. В «Рассуждении о пользе драмы» (Discours d'utilité du poéme dramatique), Корнель пишет, что трагедия требует «quelque grand intéret d'Etat ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour».

Если в первой половине XVII столетия абсолютизм был прогрессивным явлением, способствовал вызреванию буржуазного уклада, то в конце правления Людовика XIV он утрачивает свою прогрессивность и превращается в тормоз исторического развития[10]). В литературе постепенно создается оппозиция монархическому строю. Робкий, приглушенный голос протеста слышится уже в творчестве Расина, который еще в основном стоял на позициях классицизма и был, по меткому выражению Пушкина, «поэтом влюбленных женщин и царей». Расин пишет «Гофолию», пронизанную тираноборческими мотивами и обличением религиозного фанатизма, создает образы королей-деспотов — Пирр («Андромаха»), Нерон («Британник»), сочувствует людям гуманного склада, задыхающимся в придворно-аристократической атмосфере.

Совсем не случайно, что Дидро, бичуя классицизм и его эстетическую доктрину, не заносит руку на Расина, а иногда говорит о нем с большим уважением. Критикуя вылощенный, «паркетный» стиль французских классицистов, Дидро, например, пишет: «Что создает поэт, который сообщает всему законченность? Он поворачивается спиной к природе.— А Расин? Расин. При этом имени я падаю ниц, я умолкаю»[11]).

В XVIII столетии придворно-аристократическая литература переживает полосу тяжелого упадка. В связи с кризисом феодально-монархической системы идет процесс разложения классицизма. Эпигоны Корнеля и Расина (Прадон, Кампистрон, Лагранж-Шансель, Кребильон и другие) в своих произведениях без конца воспроизводят основную «классическую» коллизию — столкновение личных и общественных интересов. Если идеи самопожертвования, гражданского «государственного» долга, героизма в эпоху становления абсолютизма имели свой реально-исторический смысл, то теперь они превращались в пустые, бессодержательные догмы, совершенно не соответствовавшие практике деградирующей аристократии. Стремясь поднять свой катастрофически падающий престиж, подражатели Корнеля и Расина, особенно Кребильон, пошли по пути ложного новаторства — все свои силы они обращают на изображение запутанных, кровавых интриг. Вместо правдивого показа страстей в их трагедиях культивируются противоестественные, патологические чувства.

Действительным **продолжателем** традиций Корнеля и Расина в XVIII веке был Вольтер. Будучи вождем умеренного крыла французско-

[9]) Г. В. Плеханов. Искусство и литература, 1948, стр. 359.
[10]) Об абсолютизме. См. собр. соч. К. Маркса и Ф. Энгельса, т. XVI, ч. 1, стр. 845.
[11]) Том VI, стр. 423.

го просвещения, Вольтер чутко уловил те глубокие изменения, которые произошли в жизни. Он реформировал классицизм, влив в старую форму новое идейное содержание. Герои Вольтера («Брут», «Юлий Цезарь», «Магомет», «Гебры», «Заира») умирают уже не за императорский Рим», не за католичество, а, наоборот, борются с деспотизмом и религиозным фанатизмом.

Если известная историческая прогрессивность Корнеля[12]) могла еще состоять в **защите** монархического начала, то в новых исторических условиях, в период заката абсолютизма, его последователем мог быть только тот, кто стоял на позициях **отрицания** монархической власти. Именно таков закон **диалектической**, а не механической преемственности в искусстве. Только таким образом еще можно было в XVIII веке поддержать покачнувшийся пьедестал французской Мельпомены.

Однако Вольтер в силу умеренности своих общественно-политических взглядов не посягнул на форму классицистской трагедии, он оставил по существу в неприкосновенности весь арсенал художественно-изобразительных средств и приемов, выработанных в школе Буало и отвечавших вкусам придворно-аристократической публики.

Гораздо дальше Вольтера пошел Дидро, идеолог революционных слоев «третьего сословия» в период непосредственной подготовки буржуазного переворота. Он направляет свой удар не только против идейного содержания творчества писателей и художников монархического лагеря, но и против возвышенного, выспренного стиля классицистов, ратуя за приближение литературы к «природе», к жизни демократических слоев французского общества.

Было бы глубоко ошибочно считать творчество Дидро огульным, механическим отрицанием всего наследства Корнеля и Расина. Да и сам Дидро ведет открытую войну не против них, а против их мелкотравчатых, бездарных подражателей. Правда, Дидро ясно понимал, что для служения прогрессу, для дела национального развития литературы необходимо заменить классицистскую поэтику новыми художественными нормами.

Дидро на протяжении всей своей литературно-критической деятельности борется **за правдивое идейно-насыщенное, целеустремленное** искусство. Он хорошо знает, что идейное убожество неизбежно ведет к манерности, к вычурности, к формализму. В «Разрозненных мыслях» Дидро говорит: «Каждое произведение ваяния или живописи должно выражать собою какое-либо великое правило жизни, должно поучать, иначе оно будет немо»[13]). Любая картина природы, портрет, драма только тогда становятся истинно художественными и утрачивают налет натуралистичности, когда они проникнуты большой идеей, которая, являясь организатором материала, придает жизнь, разумную осмысленность каждой художественной детали. «Главная идея,— пишет Дидро,— если она ясно осмыслена, должна деспотически подчинить себе все другие»[14]).

Основную причину упадка современной живописи Дидро видит в том, что художники, связанные с придворно-аристократическими кругами, потеряли способность к воспроизведению идейно-значительных тем и все свои силы употребляют на поиски новых композиционных возможностей и световых эффектов. Дав резко отрицательную оценку одной из картин Вьена, эпигона классицистского направления, Дидро замечает: «Эти господа считают, что все дело в том, как располо-

[12]) Имеется в виду Корнель 30-х — начала 40-х годов XVII века, а не второго периода его творчества, когда он отдавал дань традициям барокко.

[13]) Том VI, стр. 548.

[14]) Там же, стр. 254

жить фигуры; они и не подозревают, что самое главное, самое важное — это величие замысла»[15]).

Формалистическое искусство, лишенное правды жизни, идейного содержания, не может доставить художественного наслаждения. «Лишите звук всякой побочной нравственной идеи,— говорит Дидро,— и вы лишите его красоты. Удержите какой-нибудь образ на поверхности глаза так, чтобы полученное впечатление не коснулось ни разума, ни сердца вашего, и в этом впечатлении не будет ничего прекрасного»[16]).

Чопорную риторику, приторную манерность псевдоисторических полотен Вьена и других мастеров придворной академической школы Дидро объясняет глубокой враждебностью этих живописцев к народу. Придворная обстановка, отрыв от прогрессивных сил страны, кастовая замкнутость самым пагубным образом действуют на развитие здоровых понятий о красоте. «Нерон велел позолотить и так испортил статую Александра. Впрочем, это мне нравится; приятно, что изверг лишен вкуса. Богатство всегда вычурно»[17]).

Дидро постоянно подчеркивает, что подъем французского искусства невозможен вне контакта, вне связей с демократической, передовой Францией. «Самые великие наши художники,— пишет он,— вышли из низов общества»[18]). Это не случайно оброненная фраза, а один из центральных пунктов всей литературно-эстетической концепции Дидро.

Дидро указывает, что политика французской монархии направлена на то, чтобы поддержать охранителей трона и «порядка» и подавить революционную мысль. «Диву даешься, что вопреки усилиям, которые делаются у нас, чтобы задушить науки, искусство и философию, они все же существуют»[19]). Лучшие умы Франции находят сочувствие и поддержку лишь у передовых людей страны, только в общении с народом они черпают уверенность в своих силах. «Министерство давит,— пишет Дидро,— но нация возносит к небесам. Гений творит, озлобленный и умирающий от голода»[20]).

Борясь против официальной поэтики придворного классицизма, прославлявшего в аллегорической форме королей и вельмож, Дидро бичует также и откровенную эротику Буше[21]). Искусство рококо ему ненавистно в той же мере, как и напыщенные произведения псевдоклассической школы Лебрена. И то и другое направление родит маньеризм, стремление к приукрашиванию действительности, отход от правдивого воспроизведения жизни со всеми ее противоречиями. Дидро с глубоким презрением отзывается о слащавых пасторалях Буше. «Какие краски! Какое разнообразие! Какое богатство вещей и сюжетов: у этого художника есть все, кроме правды. Нет ни одной части в его композициях, которая, взятая отдельно от других, не нравилась бы вам; и целое вас пленяет. Спрашиваешь себя: но где же виданы пастушки, одетые с таким изяществом и роскошью»[22]).

Творчество Буше, этого «Ариоста в живописи», рассчитано на вкусы дворянских петиметров и придворных красавиц. Галантность Буше, его жеманство, кокетливость, легкость его кисти, его нарумяненная нагота, распутство должны покорять щеголей, дам легкого поведения, всех тех,

---

[15]) Том VI, стр. 34.
[16]) Там же, стр. 327.
[17]) Там же, стр. 580.
[18]) Там же, стр. 277.
[19]) Там же, стр. 102.
[20]) Там же.
[21]) См. Д. Аркин «Дидро как художественный критик», предисловие к VI тому Собр. соч. Д. Дидро, Огиз, ГИХЛ, 1946 г.
[22]) Том VI, стр. 41.

кому чужды истина, здравые идеи, суровость искусства. Буше столь же манерен, как и Вьен.

Дидро хочет восстановить в правах реализм эпохи Возрождения, принципы которого были глубоко подорваны в период декаданса дворянской литературы. Его симпатии на стороне старых мастеров Ренессанса с их жизнерадостностью, широтой идейных запросов, любовью к реальному миру во всех его разнообразных проявлениях.

Дидро отчетливо осознает, что сила художника в его связи с жизнью. «Никогда не перестану я считать аллегорию оружием бесплодного, слабого ума, неспособного обогатиться реальностью и призывающего на помощь иносказание, отчего и проистекает раздражающая меня неразбериха подлинных лиц и существ воображаемых»[23]).

Дидро энергично и убедительно развенчивает маньеризм — этот нездоровый плод чахлой дворянской культуры, бьет по манерности как определенному художественному приему, к которому прибегают как Вьен, так и Буше, чтобы прикрыть идейную пустоту своих произведений. «Все, что измышлено — фальшиво и манерно»[24]),— говорит Дидро,— ориентируя внимание писателей и живописцев на изучение «природы». «Манерность есть недостаток, свойственный просвещенному обществу, где чувство изящного клонится к упадку»[25]).

Дидро, борясь с маньеристами всех мастей, высказывает правильные мысли о том, что отрыв от жизни, от прогрессивных сил страны пагубен для художника, что задача искусства состоит в сближении с действительностью, в раскрытии ее объективных связей и отношений.

Дидро видит все недочеты идеалистического, субъективистского метода художественного творчества, и в этом проявляется его большая реалистическая зоркость. Для Дидро природа — первая модель искусства. Сила эстетического наслаждения, по его мнению, возрастает пропорционально увеличению того сходства, которое содержит художественное произведение с изображаемыми жизненными явлениями и процессами. Если произведение правдиво, то оно и художественно, и обладает простотой, являющейся признаком большого реалистического мастерства. «Без естественности нет подлинной красоты»[26]),— заявляет Дидро.

Эти положения Дидро были крупным вкладом в материалистическую эстетику и наносили сокрушительный удар по различным формалистическим, декадентским течениям во французской литературе и живописи в XVIII веке. Они и сейчас не утратили своего живого, актуального значения, являясь суровым обвинением против растленного, насквозь лживого и манерного искусства умирающего капитализма.

«Естественность,— для Дидро,— это чрезвычайное сходство подражаемого с образцом, сопутствуемое великой легкостью выполнения: это вода, зачерпнутая из ручейка и брошенная на полотно»[27]).

Из французских живописцев XVIII века Дидро выше всех ценит Шардена и Греза. Он противопоставляет их творчество безидейному, формалистическому трюкачеству эпигонов классицизма. И Шарден и Грез сильны своей связью с жизнью, что придает их картинам подкупающую простоту и правдивость.

Шарден главной темой своих произведений избрал буржуазный быт, он большой мастер изображения вещей и предметов домашнего обихода. Жанровая живопись Шардена привлекает Дидро своей реалистичностью, «ибо эта фарфоровая ваза действительно из фарфора; ибо эти

---

[23]) Том VI, стр. 450.
[24]) Там же, стр. 457.
[25]) Там же, стр. 453.
[26]) Там же, стр. 590.
[27]) Там же.

маслины действительно плавают в воде, которая отделяет их от глаза зрителя: ибо эти бисквиты хочется взять и съесть, этот апельсин — выжать, этот стакан вина выпить, эти фрукты — очистить, этот пирог — разрезать»[28]).

Еще выше Шардена ставит Дидро Греза. Он для него наиболее яркий представитель нового искусства. «Грез — вот это мой художник»,— восклицает Дидро[29]). Грез — поэт внутреннего мира людей. Его картины пронизаны моральным пафосом, они посвящены воспеванию честности, гуманности, отзывчивости простого человека. Дидро импонирует, что Грез посылает свой талант повсюду — и в шумные народные сборища, и на рынок, и на гулянье, в дома, на улицы, что он постоянно наблюдает поступки, страсти, характеры, лица. Правда, Грез не выходит за пределы семейной проблематики, но тем не менее возвеличение им внутренних ценностей «третьего сословия» («Деревенская невеста», «Паралитик», «Девушка с птичкой») имело большое общественное значение — оно било по нравам развращенной аристократии, по откровенному аморализму придворного искусства. «Мне по душе,— пишет Дидро,— сам этот жанр — нравоучительная живопись. И так уж кисть долгие годы была посвящена восхвалению разврата и порока. Разве не наполняет нас радостью то, что живопись, наконец, стала соревноваться с драматической поэзией в искусстве, трогать нас, наставлять, призывать к добродетели?»[30]). Дидро не прощает Грезу идейных срывов, отхода от демократической тематики. Когда художник в угоду придворной публике написал в псевдоклассической манере неудачную историческую картину «Каракала», Дидро с горечью заявил: «Я не люблю более Греза»[31]).

Дидро близко подошел к правильному пониманию специфики художественного творчества. Художник, по его мысли, в процессе творческой работы освобождает материал, взятый из действительности, от всего случайного, нехарактерного, показывая его отдельные части в органической взаимозависимости. «...В то время как в природе,— пишет Дидро,— связь событий нередко ускользает от нас, и мы, не зная всей совокупности событий, видим в фактах лишь роковое совпадение, поэт хочет, чтобы во всем его произведении царила видимая и осязаемая связь; таким образом, он менее правдив, но более правдоподобен, чем историк»[32]).

Все компоненты художественного произведения находятся в строгой согласованности друг с другом, между ними господствует закон соподчинения, что порождает гармонию, предпосылку разнообразия. «Без гармоничности... или без взаимозависимости,— говорит Дидро,— увидеть целое невозможно; взгляд будет беспорядочно скользить по полотну»[33]). «Нет прекрасного без единства»[34]), «простота — одно из главных качеств красоты»[35]),— резюмирует свою точку зрения Дидро.

Автора «Салонов» меньше всего можно было бы упрекнуть в защите принципов натурализма. Все основные положения эстетики Дидро направлены как раз против понимания мира как скопления случайностей, они ориентируют на показ существенных отношений вещей и явлений. Каждый художник, по его мнению, обязан производить тщатель-

---

[28]) Том VI, стр. 69.
[29]) Там же, стр. 80.
[30]) Там же, стр. 81.
[31]) Там же, стр. 495.
[32]) Том V, стр. 366.
[33]) Том VI, стр. 581.
[34]) Там же, стр. 545.
[35]) Там же, стр. 587.

ный отбор фактов и событий. «Прекрасное — это лишь истина, возвышенная благодаря обстоятельствам возможным, но редким и чудесным»[36]). Правда, в этом последнем тезисе скрыта тенденция к идеализации действительности, присущая просветителям, о чем придется говорить особо.

Основные принципы эстетического учения Дидро находят непосредственное применение в его художественном творчестве. Дидро создал ряд замечательных реалистических произведений, в которых он правдиво отразил некоторые существенные черты своей эпохи. Речь в данном случае идет не о драмах Дидро, не о «Побочном сыне» и «Отце семейства», а о «Монахине», «Племяннике Рамо», представляющих собой первоклассные образцы реалистической прозы XVIII века.

Дидро в своих повестях подвергает сокрушительной критике не только феодально-крепостнический режим. Он поднимает голос протеста против капиталистических отношений, подчеркивая эгоизм, жестокость буржуа. Дидро умеет в ряде случаев взглянуть на общественно-политические события своего времени глазами народа и дать им суровую оценку.

В эстетическом плане Дидро-прозаик поднялся до показа человека в социально-исторической конкретности, преодолев тем самым абстрактность, свойственную художественной практике просветителей. Герои «Монахини» и «Племянника Рамо» изображаются в общественном бытии; Дидро внимательно прослеживает зависимость их сознания, всего стиля поведения от тех обстоятельств, в которых они выросли и сформировались. Дидро вплотную подошел к критическому реализму, явившись одним из ближайших предшественников Стендаля и Бальзака.

В «Монахине» Дидро выступает против церкви, правдиво воспроизводя затхлый быт монастырей, этих бастилий свободной мысли с их бесчеловечным палаческим режимом. Дидро рисует страшные картины того, что происходит «за монастырской стеной». Жизнь Сюзанны, осмелившейся отстаивать свое право на свободу, превращается в сплошную пытку. В припадке религиозного изуверства ее истязают монахини, доходя в своем исступлении до самого утонченного садизма.

Дидро в своей повести поднимает также «бальзаковскую тему» о губительном воздействии золота на общественные нравы. Все злоключения Сюзанны проистекают из того, что она «незаконно» появилась на свет. Ее насильно заточают в монастырь, чтобы не ущемить материальные интересы ее «законных» сестер.

Дидро в «Монахине» показывает, как под натиском денег рушатся патриархальные семейные отношения. Дочери г-жи Симонен на глазах у своей умирающей матери грызутся из-за наследства, растаскивают имущество.

Дидро поднимается до широких социальных обобщений. Он подчеркивает, что все современное ему общество заражено эгоизмом. «Каждый думает о себе в этом мире»,— говорит на исповеди духовник Сюзанне, и это, несомненно, выводы самого Дидро.

В «Монахине» не чувствуется идеализации буржуа, от которой не свободны драматургические опыты Дидро. Адвокат Симонен, хотя круг его деятельности и ограничен пределами домашней жизни, выглядит как реальный, живой человек. Он не непосредственное «порождение природы», а носитель классовой психологии.

Наивысшим творческим достижением Дидро является «Племянник Рамо». Это произведение замечательно глубоким проникновением в человеческую психику, резко критическим освещением противоречий фран-

[36]) Том VI, стр. 594.

цузской действительности XVIII столетия. Рамо типичный представитель своей эпохи. Он вырос в атмосфере нравственного цинизма, ничем не прикрытого стяжательства. Рамо развращен господствующими классами, он перенял их нравы и хищническую мораль.

Рамо обладает «разорванным сознанием». Откровенный аморализм причудливо уживается в нем с критическим отношением к современной жизни. Излагая свою философию приспособленчества и социального паразитизма, Рамо раскрывает всю глубину того разложения, которое охватило французскую аристократию и буржуазию. Всюду он видит торжествующий дух накопительства, разгул самых низменных, животных инстинктов. Франция им сравнивается с гигантским зверинцем, где люди живут по волчьим законам: «В природе все виды пожирают друг друга; в обществе друг друга пожирают сословия».

В лице Рамо Дидро отразил многие типические черты своих современников, людей с растленными мыслями и чувствами. Его образ является как бы живым опровержением тех иллюзий, которые просветители питали в отношении «добрых начал» третьесословного человека.

«Монахиня» и «Племянник Рамо» написаны Дидро в годы наибольшей идейной зрелости, они представляют собой исключительное явление на общем фоне французской просветительной литературы XVIII века. Во многих других своих произведениях и особенно в «мещанских драмах» Дидро не поднялся до реализма, характерного для его художественной прозы. Он не смог также выработать основных принципов реалистического метода. Вера Дидро в нравственное совершенствование человечества, абстрактное понимание человеческой личности мешают ему создать эстетическое учение, которое стояло бы на уровне его повестей.

2.

Эстетическая теория Дидро явилась выражением художественных запросов французского «третьего сословия», осознавшего себя как новую силу исторического прогресса. Она полностью отражает в себе стремление просветителей к переустройству общества на разумных началах. Дидро рассматривает искусство, прежде всего, как средство перевоспитания людей в гуманистическом духе. Особенно высоко ценит он театр, как мощное оружие в борьбе с обскурантизмом и тиранией, как трибуну для пропаганды просветительных воззрений. Проблемам драматургии, актерской игры Дидро отводит очень большое место в своей эстетике.

Дидро настойчиво подчеркивает, что каждое произведение литературы, музыки, живописи должно решать какие-либо нравственные вопросы. Это положение звучит как лейтмотив во всех его статьях, какие бы темы они ни затрагивали. «Изобразить добродетель приятной, порок отталкивающим, выпятить смешное — вот какова цель честного человека, берущего в руки перо, кисть или резец»[37]).

Искусство для просветителей — школа нравственности, основная его цель — бичевать нравственных уродов и устрашать деспотов. «Разверни передо мной,— обращается Дидро к художнику,— кровавые сцены фанатизма. Открой властителям и народам, каких великих бедствий следует ждать от этих проклятых проповедников обмана»[38]), прибереги «свою желчь и свою ярость для богов, для попов, для тиранов и для прочих мошенников мира сего»[39]).

[37]) Том VI, стр. 232—233.
[38]) Там же, стр. 253.
[39]) Там же, стр. 321.

Однако, несмотря на столь грозные инвективы Дидро против «старого режима» и его идеологии, все же нужно признать, что его критика идет в моральном плане. Дидро нигде не ставит вопроса о социальной революции. Он твердо верит в гуманные начала человека, в силу общественного мнения. Дидро зовет к перевоспитанию не только завсегдатаев демократического партера, но и «злодеев из лож»[40]).

В своих многочисленных статьях в «Энциклопедии» Дидро постоянно говорит о том, что «естественный закон», открытый просветителями, имеет значение для всего человечества, соответствует интересам всех сословий и классов[41]). Для Дидро все великое, прекрасное, благое оказывает непреодолимое благотворное воздействие на всех и поэтому способно стать решающей силой для переделки общества. «Мораль произведения,— поучает Дидро,— должна быть всеобщей и убедительной»[42]). И подобные универсальные нравственные нормы для просветителей не так-то трудно было найти, поскольку в их представлении каждый человек только «думающее животное»[43]), а не продукт истории, общественных отношений.

Эстетическая теория Дидро прежде всего предусматривает создание **положительных** героев, изображение поучительных событий и явлений. Драматические персонажи должны быть лицами, достойными подражания, и оказывать максимум морального воздействия на зрителей. «...Отправляясь в театр,— пишет Дидро,— люди избавятся от общества злодеев, которые окружают их; там найдут они тех, с кем хотели бы жить; там увидят они человеческий род таким, как он есть, и примирятся с ним»[44]).

Просветители все время подчеркивают, что положительного героя легче всего найти в «третьесословной среде». Именно здесь еще соблюдаются естественные права, здесь еще человек живет по законам сердца и не придерживается искусственного этикета.

Чем дальше идет процесс цивилизации, тем больше общество отходит от природы. Эта мысль пропагандируется не только Руссо, она неизменно присутствует в различных ее вариантах также у Дидро. Аристократические нравы и понятия для просветителей — это плод нездоровой культуры. Придворно-аристократическая обстановка превращает людей в машины, вытравляет из них исконно человеческие качества. Даже отцы и дети в дворянских семьях в своих взаимоотношениях руководствуются правилами, принятыми в высшем свете. Аристократ в отличие от «естественного» буржуа для Дидро — существо «общественное».

Дидро, Лессинг и другие просветители крупнейшим недостатком классицистского театра считают то, что в нем изображается не «человек», а «сановник», «куртизан», «король». Именно отсюда исходит, по мнению Дидро и его единомышленников, холодность, приподнятость классицистского стиля. «Классические» герои на сцене ведут себя как при дворе, все их чувства и движения скованы искусственными нормами дворянской галантности.

Таким образом, если феодальное общество превращает людей в манекенов, лишенных души, то задача искусства состоит в том, чтобы освободить их от ненужного груза «общественных», аристократических привычек. Это положение защищается не только Дидро, со всей категоричностью его сформулирует также Лессинг на страницах «Гамбург-

---

[40]) См. т. V, стр. 349.

[41]) См. статьи «Естественное право», «Естественный закон», «Гражданин» и др., т. VII, стр. 199—217.

[42]) Том V, стр. 146.

[43]) Том VII, стр. 203.

[44]) Том V, стр. 346.

ской драматургии». Отсутствие материалистического понимания истории дает себя знать во всех больших и малых промахах эстетической мысли просветителей.

Все теоретики искусства XVIII века, прежде всего, стремятся выделить в человеке его «природное» начало. Они призывают к тому, чтобы действующие лица драмы вне зависимости от их общественного ранга и положения изображались не в их конкретной социально-исторической практике, а со стороны их внутреннего «человеческого» бытия. Если мы и сочувствуем персонажам трагедии, пишет Бомарше, «то меньше всего потому, что они герои или короли, а потому, что они несчастные люди»[45]). Бомарше в данном случае выразил общее мнение просветителей, и можно было бы привести большое количество фактов для подтверждения этого положения.

Бесспорно, абстрактный подход к художественному воспроизведению человека, как существа думающего и чувствующего, значительно снижал уровень просветительного реализма, суживал творческие, идейные возможности драматурга, ограничивал его преимущественно рамками семейной проблематики. Любовь, семейные несчастья и невзгоды выдвигаются в просветительной драматургии, как правило, на первый план, идет ли речь о бытовых или о «возвышенных» исторических конфликтах. И в романах XVIII века за небольшими исключениями не дается художественного анализа общества, а решаются, главным образом, вопросы частной жизни. В эпоху просвещения в изобилии появляются «школы» жен, мужей и другие нравоучительные пьесы. Сам Дидро пишет «Побочного сына» и «Отца семейства», являющихся характерным воплощением его драматургической системы.

Дени Дидро по праву считается основоположником и наиболее крупным теоретиком «мещанской драмы». Он требует введения в литературу нового героя из демократических слоев французского общества. Эстетическая теория Дидро возникла как реакция на поэтику классицизма, как выражение художественных запросов революционной буржуазии. Буржуа не хотел больше видеть себя на сцене только в комическом, шутовском облачении, он стремился выступать в серьезных ролях, в «серьезном жанре» и публично демонстрировать свои действительные и мнимые добродетели.

Герой в «мещанской драме» обыкновенен, в нем нет ничего необычного и возвышенного. Это не государственный муж, не сановник, не полководец, а лицо частное, выхваченное из буржуазной действительности — купец, судья, добродетельная мать и т. п. Впрочем, Дидро не особенно настаивает на изображении только людей из буржуазной среды. Драматург может обращаться и к жизни высшего света, но его представители, попадая на театральные подмостки, должны быть освобождены от своих «общественных» привычек и обрисованы со стороны их внутреннего «человеческого» содержания. «Пусть тот,— пишет Дидро,— кто в течение продолжительного времени изучал человека, работая в серьезном жанре, обувает его согласно своему таланту в котурны или сандалии, пусть набрасывает на плечи своего персонажа королевскую мантию или судейское платье, но пусть человек никогда не исчезает под одеждой»[46]).

Для просветительной эстетики характерны как раз нивелирующие тенденции, стремление подвести положительных героев под один ранжир вне зависимости от их социального паспорта.

Дидро жестоко критикует классицистский театр, правильно подмечая его слабые стороны декламационный стиль, напыщенность, однооли-

[45]) **Œuvres complètes de Beaumarchais.** Paris, 1829, v. I, p. 54.
[46]) **Том V, стр. 145.**

нейность характеров, отсутствие простоты, естественности и т. д. Дидро делает героические усилия, чтобы преодолеть эти недостатки и найти принципы реалистического творчества.

Действующие лица классицистской трагедии обладали душой гладиатора, фанатическое служение долгу придавало им известную одеревенелость, уподобляло их мраморным статуям. Дидро хочет низвести «классических» персонажей с героического пьедестала на землю, очеловечить их, наделить чертами и качествами обыкновенных земных людей. Герои Дидро, в противоположность «бесчувственным» Горациям и Полиевктам, существа «чувствительные», наделенные не «железным», а гуманным, мягким сердцем.

Бесспорно, этика просветителей возникла как реакция на феодальную мораль. В течение нескольких столетий дворянство, всячески превознося свою мнимую доблесть, честность и душевное благородство, угнетало и третировало людей третьего сословия, отказывая им в элементарных человеческих качествах, низводя их до уровня двуногих животных.

В XVIII веке ситуация изменилась. В период подготовки революции буржуазия не могла больше мириться с таким положением. Она твердо решила оповестить всему миру, что не аристократ, а третьесословный человек — образец добродетели, чудо гуманности, что поэтому ему должно принадлежать право стать хозяином жизни и оплодотворить человеческую культуру новыми достижениями. Буржуазии нужно было во что бы то ни стало дискредитировать аристократию, лишить ее моральной, общественной поддержки и, наоборот, максимально приукрасить свое собственное бытие, эгоистический образ своих мыслей, скрыть свою грязную торгашескую природу, выдать свои интересы за общечеловеческие. Просветители со свойственной им энергией, по существу, выполняли это идеологическое задание французских купцов и промышленников. Правда, сами они искренне верили в общечеловеческий характер исторической миссии буржуазии, в «естественность» буржуазного человека. В силу своих иллюзий идеологи просвещения, действительно мечтавшие о всеобщем равенстве и братстве, выдвинули ряд таких идей, которые, конечно, не могли быть приняты победившим буржуазным строем, ибо подрывали самые основы его существования.

Дидро постоянно подчеркивает, что от «классических» персонажей веет полярным холодом, что они не умеют правдиво чувствовать и переживать, выступая в роли сухих резонеров и напыщенных декламаторов. Поскольку феодальное общество, по Дидро, далеко отошло от «природы», от соблюдения «естественных законов», постольку и придворный театр, копирующий аристократические нравы и обычаи, утратил всякие черты естественности; вся его деятельность свидетельствует о глубоком упадке искусства при феодально-монархическом строе. «Естественный человек» в классицистской трагедии окончательно вытеснен придворным щеголем и чопорным вельможей, которые уже давно разучились говорить просто и безыскусственно. «Болтовню, противоположную подлинному голосу страсти,— пишет Дидро,— мы называем «тирадами». Ничто не вызывает больших рукоплесканий и не свидетельствует вместе с тем о самом худшем вкусе»[47]).

Чем выше стоит человек на общественной лестнице, чем крупнее его сан, тем меньше остается в нем естественных «природных» качеств. «Чтобы сделать патетическими образы людей высокого общественного положения,— говорит Дидро,— нужно придать силу психологическим коллизиям. Это единственное средство вырвать из их холодных, привык-

[47]) Том V, стр. 110.

ших к скрытности душ голос природы, без которого нельзя производит сильных эффектов. Голос этот ослабевает по мере того, как повышаетс общественное положение человека»[48]).

Дидро, так же как и Мерсье, зовет к расширению социальной баз искусства; довольно копировало оно привычки изнеженных придворны петиметров. Подлинные чувства нужно искать не при дворе, не в ари стократических салонах, а в демократических слоях общества. Дидр советует художникам заглядывать в харчевни, в кабаки, на рыночны площади — там он может найти более поэтичные характеры, чем в выс шем свете. «Вообще,— пишет Дидро,— чем народ культурнее, вежли вее, тем менее поэтичны его нравы; смягчаясь, все слабеет. Когда ж природа готовит образцы искусству? В то время, когда дети в отчаяни рвут волосы у постели умирающего отца, когда мать, обнажив грудь проклинает сына и сосцы, вскормившие его..., когда впавшие в неистов ство вдовы раздирают себе лицо ногтями..., когда вожди народа в время общественных бедствий униженно склоняются головою к пыль ной земле и, раскрыв одежды, скорбно бьют себя в грудь...»[49]). Весьм характерное и важное высказывание Дидро ориентирует драматурго на создание максимально трогательных, эмоционально-выразительны сцен и положений. Драматический писатель должен стремиться к тому чтобы воздействовать на человеческие чувства. Классицисты апеллиро вали к разуму, они не затрагивали своим творчеством души человека сокровенных струн его сердца.

Дидро сенсуалист, он полагает, что эмоционально насыщенно искусство скорее найдет доступ к зрителю и вернее донесет до созна ния людей заложенные в произведении нравственные истины. Но н в этом главное. Эстетическая доктрина Дидро примечательна тем, чт она сводит реализм преимущественно к правдивому показу действующи лиц, их переживаний и настроений. Критикуя классицизм, Дидро отме чает, прежде всего, все погрешности в изображении персонажей.

Не общественные обстоятельства, а герой является центральной проблемой эстетики просветителей, и в этом состоит ее основной, орга нический порок. Дидро и его единомышленники пытаются решить важ нейший вопрос о реалистическом воспроизведении человека совершенно абстрактно; они усиленно изолируют его от общественной среды, осво бождают его от социальных «неприродных» навыков и обычаев, от все го того, что составляет его действительную, а не выдуманную истори ческую физиономию. Разумеется, это совершенно порочная, тенденция свидетельствующая о том, насколько далеки были просветители от ма териалистического понимания истории. Преодолеть холодность, рассу дочность и т. д. классицистской драмы можно было только идя совер шенно иным путем — путем широкого и глубокого показа человека в его социально-исторической, а не «природной» практике. Только так можно было придти к созданию действительно конкретного художественного образа.

Не освобождать следовало бы Дени Дидро героев от их общественных связей, а, наоборот, основательнее, многостороннее вскрывать социальную обусловленность их психологии, всего стиля их поведения и мышления. Маркс и Энгельс в переписке с Лассалем, С. М. Гаркнесс Ленин в полемике с Михайловским неопровержимо доказали, что подлинное изучение «исторических личностей» невозможно в отрыве от той социальной среды, которая их породила. Лишь конкретный анализ общественных условий дает ключ к пониманию человека.

---

[48]) Том V, стр. 165.
[49]) Там же, стр. 412.

Для мыслителей XVIII века характерен иной подход к решению этого вопроса. Они главное внимание обращают не на общественные отношения, а на «чувствительного», «естественного» Робинзона, не понимая того, что его чувства и мысли есть также продукт истории. Исторически «естественный человек», как указывают основоположники научного коммунизма, был никем иным, как до крайней степени идеализированным буржуа, таким, каким он рисовался в воображении просветителей.

Дидро субъективистски понимает процесс художественного творчества. Он отталкивается от абстрактного идеала, а не от жизни. Дидро за основу, за исходный пункт берет характер, к которому придумываются соответствующие обстоятельства.

События в драме, согласно учению Дидро, играют подчиненную роль, они служат лишь для того, чтобы выгоднее представить и оттенить добродетели героя. Если история и действительность дают мало материала для «украшения» действующих лиц, то поэт обязан их выдумывать; историческая достоверность для него не обязательна. «В истории мы прочтем,— пишет Дидро,— как действовал и страдал человек с характером Генриха IV. А между тем, сколько возможно обстоятельств, в которых бы он действовал и страдал сообразно своему характеру и еще более необычайно, обстоятельств, которых историк нам не дает, но поэзия может вообразить»[50]).

Дидро санкционирует полный произвол в изображении исторических фактов. Его не удовлетворяет работа историка потому, что последний, просто и безыскусственно говоря о прошлом, «не всегда раскрывает характеры». Художник должен стремиться к тому, чтобы поразить, взволновать, и ему принадлежит право измышлять события. «Если в истории мало чудесного,— пишет Дидро,— то поэт усиливает его необычайными происшествиями»[51]).

Просветительная эстетика заботится только о правдивом изображении героя, но поскольку человек выключается из социальной обстановки, то это стремление к правдивости оказывается фикцией.

Положительные персонажи в просветительной драме выступают в качестве «рупоров времени», в роли alteregо самого автора. За их спиной все время слышится голос суфлера, который подсказывает им каждое движение, каждую реплику.

Творчество по законам красоты в соответствии с мерой вещей и явлений требует глубокого, **исторического подхода** к изображению жизни, оно не терпит субъективизма, порождающего романтическое возвышение над действительностью, нарушение ее закономерностей.

Дидро на протяжении всей своей литературно-критической деятельности ломал копья за правдивое искусство, но сама просветительная правда получилась безжизненной: это — цветок, произведенный лабораторным способом, он ярок, красив, но от него не исходит благоухания жизни. Персонажи в собственных «серьезных пьесах» Дидро выглядят весьма искусственными и бледными. Дорваль, Констанция, Клервиль, Лизимон («Побочный сын»), Сент-Альбен, Сесиль, Софи («Отец семейства») скроены на один фасон. Все они приторно чувствительны и соревнуются друг с другом в душевном благородстве. Их общественное положение (купец, адвокат) является лишь ни к чему не обязывающей этикеткой. Лизимон — это не живой коммерсант, сухой и черствый, а чудо гуманности, удивительное создание «природы».

---

[50]) Том V, стр. 370.
[51]) Там же, стр. 372.

Герои Дидро «берутся» вне социально-исторической практики. Конфликты в дидеротовской драме разыгрываются в четырех стенах и лишены общественно-бытового антуража. Дидро показывает людей лишь со стороны их характера, образа мыслей.

Абстрактный подход к пониманию и изображению человека разбивает вдребезги все усилия Дидро достичь реализма. Его герои хотят быть пылкими, но от них веет холодом; они избегают неестественных поз, но в каждом их жесте видна потуга на естественность; они стремятся действовать, но ведут себя как настоящие резонеры и декламаторы. Клервили и Лизимоны никогда не были рождены женщиной. Это порождения абстрактного ума, поставившего перед собой неразрешимую задачу — произвести искусственным методом живого человека. Гомункулусы всегда остаются механическими агрегатами, сколь бы ни был гениален их творец.

Дидро отчетливо осознает, что феодальное общество не дает драматургу необходимого материала для создания идеальных типов. Отсюда исходит просветительная эстетика в своем оправдании принципа идеализации жизни. «Из каких же источников,— спрашивает Дидро,— должен черпать поэт, если нравы его народа мелки, слабы и жеманны, если точное воспроизведение разговоров приведет лишь к нанизыванию лживых, бессмысленных и низких выражений, если нет ни откровенности, ни простодушия, если отец называет сына сударь, а мать называет дочь сударыня, если в общественных обрядах нет ничего величественного, в домашнем быту—ничего трогательного и честного, в торжественных актах — ничего правдивого? Он попытается приукрасить их, он изберет обстоятельства, наиболее выгодные для его искусства, другими пренебрежет, а некоторые дерзнет придумать»[52]). Сочетание реализма с субъективно-романтическими тенденциями, с приукрашиванием окружающего чаще всего встречается у писателей, выступающих в роли идеологов нового класса истории, борющегося за свои политические права. «Новый класс,— пишет Плеханов,— выдвигает своих художников, которые, в борьбе со старой школой, апеллируют к жизни, выступают как реалисты. Но жизнь, к которой они апеллируют, есть «хорошая жизнь, как она должна быть»..., согласно понятиям нового класса. А эта жизнь еще не совсем сложилась,— ведь новый класс только еще стремится к своему освобождению,— она в значительной степени сама остается еще **идеалом.** Поэтому и искусство, созданное представителями нового класса, будет представлять собою «своеобразную смесь реализма с идеализмом». А об искусстве, представляющем собою такую смесь, нельзя сказать, что оно стремится к воспроизведению прекрасного, существующего в действительности. Нет, художники такого рода не удовлетворяются и не могут удовлетворяться действительностью; им, как и всему представляемому ими классу, хочется частью **переделать,** а частью **дополнить** ее своеобразно своему **идеалу**»[53]).

Нет целесообразности сейчас обсуждать, правильна или нет формула Плеханова в ее универсальном применении, но к творчеству просветителей XVIII века она приложима полностью. У Дидро, Лессинга, Мерсье и других идеологов подымающейся буржуазии действительно весьма сильна апелляция к жизни, но это стремление не порождает полноценный реализм, потому что просветительной правды еще очень и очень мало в окружающем мире. Отсюда естественно возникает тенденция выйти за пределы антипоэтичной повседневности на широкий

[52]) Том V, стр. 414.

[53]) Г. В. Плеханов. «Искусство и литература», 1948, стр. 449, подчеркнуто всюду Плехановым.

простор романтического искусства, представляющего неограниченные возможности для воспроизведения «идеальной» природы.

Дени Дидро хорошо понимал недочеты предшествующей ему «низовой» драматургии. Он видел, что «серьезная» и «слезная» комедия страдала многими из тех пороков, которые свойственны были «высокому» классицистскому театру — рассудочностью, рационалистическим изображением чувств, декламационным стилем и т. д., и т. п. Детуш, Лашоссе подменяют изображение живых людей показом персонифицированных абстракций. Каждый их герой воплощал в себе какую-нибудь «общечеловеческую» слабость или достоинство, завистливость, тщеславие, малодушие, благородство и т. д. Это и называлось на языке теоретиков XVIII века воспроизводить человеческие характеры. «Характер в персонажах, которые драматический поэт выводит на сцене,— пишет Жокур,— есть преобладающая страсть или склонность, которая проявляется (èclate) во всех поступках и речах действующих лиц и представляет собой принцип и первую пружину всех их действий: например, честолюбие у Цезаря, ревность у Гермионы, честность у Брута, скупость у Гарпагона, лицемерие у Тартюфа и т. д.»[54]).

Вся додидеротовская драматургия исходила в своих сюжетных построениях из таких «характеров». Эпигоны Корнеля, Расина, Мольера истощили все свое остроумие в поисках новых средств для эффектного освещения этих стандартных, избитых тем искусства того времени. В трагедии, как правило, показывались страсти «государственные», в комедии — «домашние», «семейные».

Детуш, Лашоссе были весьма умеренными по своим общественно-политическим взглядам, они легко уживались с феодальным режимом и не поднимали против него голоса протеста. Вся их литературная деятельность не выходила за пределы социально-безобидного морализаторства.

Дени Дидро идет, разумеется, значительно дальше своих предшественников. В своих статьях он делает резкие выпады против тиранин, деспотизма, религиозного фанатизма. Дидро стремится расширить сюжетные рамки «серьезного жанра». В беседах о «Побочном сыне» он предлагает изображать вместо безликих в социальном плане «лицемеров» и «ревнивцев» людей, имеющих определенное общественное положение — «писателей, философов, коммерсантов, судей, адвокатов, политиков, граждан, чиновников, финансистов, вельмож, интендантов»[55]).

Бесспорно, предложение Дидро само по себе было плодотворно, так как оно вырывало искусство из узкой сферы семейной проблематики и выносило его на арену **общественной** жизни. Реформа Дидро таила в себе неплохие возможности для социальной характеристики различных представителей феодального общества. В этом заключается ее ценность и прогрессивность. «Общественное положение, его обязанности, его преимущество, его трудности должны быть основой произведения,—пишет Дидро.—Мне кажется, что этот источник плодотворнее, шире и полезнее, чем характеры»[56]).

Однако потенция—это еще не действительность. Чтобы купец или чиновник стал лицом действительно социальным, мало наклеить на него ярлык «профессии», нужно показать его в конкретной, социально-исторической практике, точно определить его место в политической борьбе эпохи; следует вскрыть социальную обусловленность его психики, поведения, образа мыслей. Дидро, к сожалению, далек от такого конкретно-исторического понимания человека и его психологии. В своих «мещан-

---

[54]) Encyclopedie, v. II, p. 667.
[55]) Том V, стр. 161.
[56]) Там же, стр. 160—161.

ских драмах», которые являются реализацией его собственных эстетических принципов, Дидро только называет общественное положение героев, но не делает его основой для возникновения драматического конфликта. В том же «Побочном сыне» интрига завязывается вокруг вопросов сугубо морального характера, не имеющих никакого отношения ни к общественной деятельности Дорваля (если только она у него есть, что совсем неясно), ни к занятиям коммерсанта Лизимона.

Выдвижение conditions в качестве главного предмета художественного изображения в драме оказалось в литературе просвещения практически бесплодным, ввиду морально-просветительного подхода к разрешению этой проблемы. «Общественное положение» в теории Дидро — это, по существу, маска, надеваемая на человека и далеко не отражающая его содержания, это — дополнительный источник для моральных столкновений. Conditions в художественной практике Дидро и его единомышленников представляют собой лишь новый вариант «классических» характеров.

Было бы грубой ошибкой под «общественным положением» Дидро понимать «общественные отношения» в марксистском смысле этого слова и утверждать, что в своей эстетике Дидро ориентирует на глубокий анализ социальных условий французской действительности XVIII века, на отражение в искусстве ее закономерностей.

Для писателей, руководствующихся в своем творчестве реалистическим методом, характерно глубокое проникновение в социальные противоречия эпохи и конкретно-историческое понимание человека. Дидро и в теории и в драматургии исходным пунктом берет абстрактные «общественные положения» и «характеры», подгоняя под них все богатейшее разнообразие жизни, страшно обедняя и обесценивая ее. «Одно дело правдивость в поэзии, другое — в философии, — пишет Дидро. — Философ, чтобы быть правдивым, должен сверять свои слова с природой вещей, поэт — с природой своих характеров. Живописать, опираясь на страсть и интерес, вот в чем талант»[57]).

Дидро даже и не ставит перед собой задачи изображения людей в их сложном социальном бытии, сама мысль об этом его страшит и пугает. «...Как заключить в тесные пределы драматического произведения все, что относится к общественному положению человека? Какая интрига может охватить подобную тему? В этом жанре можно создавать то, что мы называем сумбурными пьесами»[58]).

И совсем не случайно Дидро не мог правильно оценить творчество Шекспира с его живописным, многогранным и глубоко конкретным воспроизведением истории. Он сравнивает английского драматурга «со святым Христофором собора Парижской богоматери, бесформенным, грубо вытесанным колоссом, между ногами которого мы прошли бы все, не задев его срамных частей»[59]).

Никакого разрыва между драматургической теорией и драматургической практикой у Дидро, о чем единодушно твердят советские исследователи, на самом деле не существует. Это расхождение получается только в том случае, если теоретическим положениям Дидро придавать не тот смысл, который он сам им придавал, если принимать за действительное то, что еще находится в потенции.

В своей эстетике Дидро был еще далек от обоснования принципов критического реализма. Наивысших успехов, как теоретик, Дидро добился не в области драматургии, а в живописи. Он наиболее силен как

---

[57]) Том V, стр. 404.
[58]) Там же, стр. 345.
[59]) Там же, стр. 592.

художественный критик. И это вполне закономерно. Философская мысль XVIII века с ее механическим подходом к изучению явлений оказалась наиболее состоятельной в теории пространственных, «статичных» искусств, фиксирующих свое внимание на каком-либо одном моменте, не требующих для изображения человека широкого социального фона, и, наоборот, просветительская эстетика наделала много ошибок в теории поэзии, которая предполагает воспроизведение жизни в динамике, в движении, требует показа людей в их сложной, социальной обусловленности.

Возвратимся к conditions. Для Дидро «общественное положение» — это воплощение обобщенных качеств, присущих людям той или иной «профессии», взятой со стороны ее абстрактного, идеального содержания. Например, с именем полководца возникает понятие о храбрости, о мужестве; судья олицетворяет собой честность, неподкупность, беспристрастие; философ — глубокомыслие, мудрость и т. д. У Дидро нет и намека на то, что судейские чиновники в условиях феодально-монархического строя обслуживали аристократические круги Франции и оптом и в розницу торговали своей гражданской совестью. Дидро весьма далек от конкретной, классовой постановки общественных вопросов. Для него «общественное положение» — это сгусток идеальных черт, которые можно использовать для построения волнующего, эмоционально-напряженного драматического произведения. «Пусть возьмется кто-нибудь показать на сцене жизнь судьи, — пишет Дидро; — пусть усложнит свой сюжет насколько это возможно, но так, чтобы все мне было понятно; пусть герой будет вынужден, в силу своего положения, либо пренебречь достоинством и святостью своего звания и обесчестить себя в глазах общества и своих собственных, либо пожертвовать собой, своими страстями, вкусами, состоянием, происхождением, женой, детьми, и пусть тогда провозглашают, если хотят, что серьезная, честная драма бездушна, бесцветна и бессильна»[60]).

Сам Дидро не сумел художественно реализовать свой замысел, но его ученик Мерсье разработал эту тему, точно придерживаясь советов своего учителя. И надо сказать, что произведение, вопреки уверениям Дидро, получилось все-таки серым и бесцветным. «Судья» Мерсье — типичная просветительная пьеса с сильными морализаторскими тенденциями и счастливым финалом. Главный герой де Лери — воплощенная неподкупность, это идеал гражданина, ставящего общественный долг выше личных интересов. Де Лери защищает крестьянина Жиро, подвергнувшегося насилию со стороны графа Монреваля. Монреваль грозит де Лери смещением с должности, разорением. Неизвестно, чем бы кончилась история, если бы граф к концу драмы своевременно не переродился, восхищенный душевным благородством неподкупного, мужественного судьи.

Бесспорно, Мерсье стоит значительно выше различных мелкотравчатых писателей своего времени, подвизавшихся в «серьезном жанре». Его художественная практика даже предпочтительнее драматических опытов самого Дидро, поэтому ее можно рассматривать, как своего рода высшее достижение просветительной «неклассической» драматургии.

Мерсье насыщает свою драму серьезным социальным содержанием, выводит ее из сферы узко-семейной проблематики на арену общественной борьбы. Ситуация, изображенная Мерсье, отражает действительные конфликты французской феодальной действительности XVIII века. Носителем «злого начала» в «Судье» выступает представитель дворянской

---

[60]) Том V, стр. 348

знати, а его антагонистами — люди «третьего сословия». В этом заключается реализм произведения.

Однако навстречу этой реалистической струе идет другой поток, не дающий по-настоящему выявиться и развернуться реалистическим потенциям драмы — просветительская вера в силу морального примера, отказ от революционного вмешательства в жизнь, приводящий к примирению классов. Между прочим, примирительные концовки характерны и для других пьес Мерсье, затрагивающих социальные вопросы («Неимущие», «Тачка уксусника»).

Судья Лери, разумеется, схема, образец «естественного человека», т. е. идеализированного буржуа. В создании положительных образов сказалась в наибольшей степени слабость просветительной литературы, ее субъективно-романтические тенденции. Французской буржуазии накануне переворота нужно было показать, что она способна выдвигать из своих рядов честных, мужественных Лери, наделенных высоким гражданским сознанием, что герои ее театра ничем не уступают «классическим» Горациям, Цезарям и Катонам.

Идеализация третьесословного человека в просветительной драматургии полностью отвечала историческим задачам революционной буржуазии — она помогала ей скрыть буржуазно-ограниченный характер своей борьбы, привлечь на свою сторону народ, общественное мнение, выдать свои классовые интересы за общечеловеческие. Просветители, выступавшие от имени всего человечества, на самом деле своей деятельностью расчищали путь буржуазному прогрессу.

3.

Борясь против манерного, деградирующего искусства, Дидро постоянно ссылается на пример античности. В творчестве древних авторов он находит простоту и естественность в сочетании с эмоциональной выразительностью и напряженностью. Причем образцом для Дидро, в отличие от ортодоксальных классицистов, является не императорский Рим, а демократическая Греция периода расцвета республиканского строя. Он совершенно согласен с мыслью Винкельмана о том, что Гликон, Фидий и другие пришли к созданию прекрасных и совершенных произведений «благодаря чувству свободы, которое возвышает душу, вдохновляет на великие деяния, благодаря вниманию народа, общественному признанию...»[61]).

Дидро при каждом удобном случае подчеркивает, что монархический режим препятствует развитию культуры, что только в свободной Франции могут возникнуть условия для создания художественных ценностей. Древняя республиканская Эллада является для Дидро живым союзником в борьбе против феодального общества и его идеологии. Древняя Греция для него — это страна свободных, гармонично развитых людей, подчиняющихся в своем поведении голосу природы, а не кодексу искусственных светских условностей.

В античном мире искусство, выросшее на почве свободной жизни, служило широким слоям населения. «Можно ли сравнить,— спрашивает Дидро,— наши театральные сборища даже в самые удачные дни с народными собраниями в Афинах или Риме»[62]). В произведениях просветителей встречается обычная для передовой мысли XVIII столетия идеализация рабовладельческой античности.

Однако следует отметить, что классическая древность привлекает Дидро не столько пафосом гражданственности, образами Ликургов и

[61]) Том VI, стр. 189.
[62]) Том V, стр. 128.

Периклов, доблестью своих прославленных героев, сколько реалистичностью своей литературы, в которой правдиво и безыскусственно изображаются человеческие характеры. Дидро постоянно указывает, что и в античном эпосе и в античной драме действующие лица вели себя просто и естественно, несмотря на величие своего сана. За одеждой царя и воина там всегда можно увидеть человека. Древние греки не скрывали своих чувств, они открыто говорили о своих радостях и страданиях. «Хотите услышать слова, которых скорбь внушила отцу, потерявшему сына? Послушайте Приама»[63]). Возвеличивая античность, Дидро бьет по аристократическому, «классическому» театру с его культом придворных приличий и чопорной галантности. Герои в античной трагедии отнюдь не соблюдали торжественной церемонности придворного этикета, а вели себя как обыкновенные создания природы.

«Филоктет,— пишет Дидро,— некогда ворочался у входа своей пещеры. Он оглашал ее нечленораздельными воплями боли. Вопли эти выливались в не совсем благозвучные стихи, но они раздирали душу зрителя. А мы разве более чутки, более гениальны, чем афиняне? Помилуйте, разве может быть слишком неистовой игра матери, чью дочь ведут на заклание? Пусть мечется она на сцене, как одержимая или полоумная, пусть оглашает криками свой дворец, пусть даже ее одежда будет в беспорядке,— все это подходит к ее отчаянию»[64]).

Дидро ратует за показ на сцене «естественных положений, изгнанных всякими пристойностями». «Я никогда не устану твердить нашим французам: Правда! Природа! Древние! Софокл! Филоктет!»[65]).

В своей ненависти к паркетному, выглаженному стилю классицистов Дидро договаривается до оправдания эмоционально-нерасчлененного искусства. Все средства хороши, которые ведут к созданию повышенного эмоционального настроения у зрителя. «...Что нас трогает всегда,— уверяет Дидро,— это выкрики, невнятные слова, разбитый голос, вырывающиеся по временам односложные восклицания, какие-то горловые хрипы, бормотанье сквозь зубы»[66]).

Дидро стремится подвести античный театр под художественный идеал своей эпохи. Он выделяет в древней литературе те черты, которые соответствовали его собственной эстетической системе. Дидро смотрит на античность сквозь очки теоретика «мещанской драмы». Из всего разнообразного наследства греческих драматургов он берет, по существу, одного «Филоктета» Софокла, как пьесу, наиболее отвечающую его эстетическим вкусам.

Взгляд на античный мир в XVII—XVIII веках все время изменялся. Античность используют по-разному не только идеологи различных социальных групп общества, но и представители одного и того же класса на разных этапах его исторического развития. Если Дидро возвеличивает «естественного» Филоктета, то Сорен, Мари-Жозеф Шенье и другие в период непосредственной подготовки революции и в ходе ее будут рядить своих действующих лиц в тогу возвышенных героев древности — Брута, Спартака, Гракхов и т. д. В эту пору интересам буржуазии более отвечают персонажи, которые умеют не выявлять свои личные чувства, а, наоборот, подчинять их государственному, общественному долгу. Во французской драматургии прокатывается волна увлечения классицизмом, принимающим республиканскую, демократическую окраску. Это была новая форма идеализации ограниченного содержа-

---

[63]) Том V, стр. 377
[64]) Там же, стр. 97—98.
[65]) Там же, стр. 127.
[66]) Там же, стр. 109.

ния борьбы буржуазии, однако совпадавшая во многом по своим целям с той, которая имела место в «мещанской драме» Мерсье и Дидро.

Высоко ценя античность, Дидро не призывает к копированию форм древнего классического искусства. Его меньше всего можно было бы упрекнуть в защите принципа механической подражательности. Дидро борется за творческое освоение античной культуры и опыта античных художников. Он хорошо понимает, что оригинальность и сила античных поэтов состоит в том, что их творчество выросло на основе своей национальной жизни, на почве «природы», «без знания, изучения и вкуса к которой мастера древности... оставили бы нам лишь посредственные творения»[67]).

Дидро решительно восстает против созерцательного эстетизма Винкельмана, звавшего современных скульптуров подражать древним ваятелям, искусство которых он считал недосягаемой нормой. Дидро энергично протестует против такого мертвенного, догматического отношения к античности. Великолепным инстинктом борца-просветителя он угадывает реакционный смысл теории механического подражания великим писателям древнего мира, которая находила поддержку в среде монархически настроенных классицистов. Сторонники классицизма из реакционно-монархического лагеря, ориентируясь на воспроизведение древних образцов, стремились увести искусство от действительности со всеми ее социальными противоречиями и конфликтами.

Дидро настоятельно подчеркивает, что следовать по стопам древних, это значит подражать природе, а не копировать произведения античных авторов. Греки сами никогда не были подражателями, и эту сильную сторону их творчества надо понять и усвоить. «Тот, кто пренебрегает природой ради античности,— пишет Дидро,— рискует быть холодным, безжизненным, ему недоступны скрытые и тайные законы, которые можно подглядеть лишь в самой природе»[68]). Всякое отпадение от жизни, ученический подход к изучению искусства классической древности порождает формализм и манерность[69]). «Направлять природу по образцам древних,— замечает Дидро в «Салоне 1767 года»,— значит следовать по пути, противоположному пути древних, в распоряжении которых подобных произведений не было. Это значит работать только по копиям»[70]). Борьба Дидро против механической подражательности за приближение искусства к современности, к действительности была крупным вкладом в передовую эстетику и имела большое значение для своего времени, как энергичная защита одной из важнейших сторон реалистического метода.

Дидро полагает, что в современном мире по сравнению с античным, живопись и поэзия находятся в состоянии упадка, и причина этой деградации не только в отходе художников от правдивого изображения действительности, но и в том, что сама жизнь стала давать все меньше и меньше полноценного поэтического материала. Современный человек отошел от природы, стал сдержан в своих чувствах и утратил поэтому поэтическую привлекательность. Чем культурнее народ, тем менее он пригоден для поэтического воспроизведения. «Нравы цивилизуются,— пишет Дидро,— обычаи, варварские, поэтические и причудливые, исчезают — и трудно поверить, какое зло причиняет поэзии эта монотонная вежливость»[71]).

---

[67]) Том V, стр. 189.
[68]) Том VI, стр. 189—190.
[69]) Там же, стр. 218.
[70]) Там же, стр. 283.
[71]) Там же, стр. 365.

Эти слова не случайная оговорка, не плод мимолетно возникшего меланхолического настроения, а целая, детально продуманная концепция, органически вросшая в эстетическую систему Дени Дидро. Дидро уверяет, что развитие искусства идет по наклонной плоскости, и призывает принять неотложные меры, чтобы его возродить, придать ему древнюю свежесть и силу. Современная цивилизация с ее культом благопристойностей и светских приличий убивает поэзию. Старого античного Пегаса постепенно приучили к академическому аллюру. Теперь он, — пишет Дидро,— «не тот горячий конь, ржущий, роющий копытом землю, взвивающийся на дыбы и расправляющий свои широкие крыла; теперь он вьючная тварь, годная под верх аббату Морелле, прообразу метафизичности»[72]).

Основы поэтического творчества подрывает распространение точных наук, знаний, философии. Философский ум с его стремлением к классификации, формулам, законам враждебен поэтической фантазии. «Царство образов кончается там,— констатирует Дидро,— где расширяется царство вещей. При посредстве разума вводится точность, определенность, метода и, простите меня, некоторая педантичность, мертвящая все вокруг себя...»[73]).

Искусство любит бурные страсти, героев, наделенных вулканическим темпераментом, оно блекнет и чахнет в мире благопристойных вельмож и чопорных красавиц. Варвар поэтичнее цивилизованного европейца. Все поэтическое несовместимо с покоем, со статичностью. Онагр прекраснее домашнего осла, дикая лошадь, несущаяся по воле с развивающейся по ветру гривой, поэтичнее той, которая мерно идет под всадником[74]). «Волнистая линия, — пишет Дидро,—есть символ движения и жизни; линия прямая — символ инерции и неподвижности. Она как живая змея и змея окоченевшая»[75]).

«Поэзия, — говорит Дидро,— требует чего-то огромного, варварского и дикого. Когда неистовство гражданской войны или фанатизм вооружает людей кинжалами и кровь широкими волнами прокатывается по земле, лавр Аполлона трепещет и зеленеет. Он хочет, чтобы кровь оросила его. Он увядает во времена покоя и бездействия. Золотой век создал, быть может, песню или элегию. Эпическая и драматическая поэзия требует других нравов»[76]).

Дидро тоскует по событиям большого исторического плана, однако они привлекают его не столько со стороны своего социального содержания, сколько как средства для изображения мощных человеческих характеров во всем бурном кипении их первобытных чувств. Дидро рассматривает явления с эмоциональной точки зрения. Перед драматургом он ставит задачу — трогать, волновать любой ценой. Дидро, увлекаясь, часто сбивается на позиции абстрактного психологизма, лишенного определенной идейной направленности. Его прямо-таки романтические филиппики против точных наук, разума, якобы мешающих развитию искусства, лишний раз свидетельствуют о том, как далеки еще были просветители от правильного понимания значения научных знаний, философии для формирования реалистического метода.

Ополчаясь против рассудочного творчества классицистов и скучных нравоучительных сентенций «серьезной» и «слезной» комедии, Дидро в пылу полемики доходит до оправдания аморализма. «Я не питаю ненависти к великим преступлениям — и, прежде всего, потому, что они

---

[72]) Том VI, стр. 366.
[73]) там же, стр. 365.
[74]) Там же, стр. 383.
[75]) Там же, стр. 565.
[76]) Том V, стр. 413.

вдохновляют на прекрасные картины... и прекрасные трагедии...»[77]). Тиран прекраснее гуманного, просвещенного короля. Поэтично все, что выходит за рамки общепринятой добродетели, придающей жизни монотонное однообразие. Нравственность требует умеренности и порядка, поэзия — буйства чувств, бурь и потрясений. Чтобы сделать дворец достойным внимания, надо превратить его сначала в руины[78]). Явление, прекрасное в нравственном отношении, может быть плохим в поэтическом плане. «...Существует мораль,—пишет Дидро,—присущая художникам или искусству, и эта мораль может быть противоположна морали общераспространенной. Да, друг мой, я опасаюсь, не направляется ли человек к несчастью тем самым путем, которым подражатель природы идет к возвышенному. Впадать в крайности — правило поэта, сохранять во всем золотую середину — правило счастья. Не подобает творить поэзию в жизни. Герои, романические любовники, великие патриоты, непреклонные судьи, апостолы религии, непримиримые философы — все эти редкие и божественные безумцы творят поэзию в жизни, и в этом их несчастье. После своей смерти они вдохновляют на великие картины»[79]).

Дидро, разумеется, во многом ошибается, и причины его ошибок состоят в том, что он слишком узко и абстрактно трактует реализм, рассматривая его лишь как правдивое воспроизведение страстей и характеров, понимаемых к тому же страшно отвлеченно. Если бы Дидро основной акцент в своей эстетической программе сделал на анализе общественных отношений, то у него появился бы совершенно иной критерий прекрасного. Подлинно реалистическое произведение привлекает глубиной раскрытия внутренних качеств вещей и явлений объективного мира, что придает его форме простоту, естественность и красоту. Изображение всякой жизни поэтично, если художник прослеживает борьбу нового и старого, если он дает оценку событиям с точки зрения народа, прогрессивных сил общества. Просветители неисторичны в своих взглядах. Оно и понятно, не может объективно-исторически подходить к прошлому тот, над кем довлеют абстрактные представления о человеке, кто ко всему прилагает масштаб своего субъективно-романтического идеала.

Дидро хочет, чтобы люди современной ему эпохи обладали эмоциональной непосредственностью софокловского Филоктета. В этом он видит путь к возрождению французского искусства, к преодолению манерного стиля неоклассицизма и рококо. Однако Дидро забывает, что вельможа, культивирующий варварские обычаи, маскирующийся под «дикаря», выглядел бы столь же манерным и неестественным, как и варвар, соблюдающий правила дворянского этикета. И в том и в другом случае нарушалась бы мера жизни, что неизбежно привело бы к манерности и фальшивости.

«Безжизненность», холодность классицистской трагедии объясняются не тем, что герои в ней показывались только в их внешнем, общественном бытии, как уверяет Дидро, а тем, что их общественное лицо на самом деле раскрывалось **очень мало**. Классицисты идеализировали «высший» свет, изображали аристократический мир с его **парадной** стороны, они как раз не отразили дворянство в его конкретной социально-исторической практике — в грабежах, в издевательствах над крестьянством и т. д. Критика феодального общества просачивалась в их творчество очень слабо и в весьма абстрактной форме. Представители при-

[77]) Том VI, стр. 159.
[78]) Там же, стр. 383, 417.
[79]) Там же, стр. 359.

дворного классицизма не могли в силу своей ограниченности дать образ реального дворянина, вскрыть противоречия своей эпохи; для этого нужно было взглянуть на окружающее глазами народа.

Дидро, стремящийся ввести в литературу вместо «общественного» человека «естественного», по существу лишь заменяет одну абстракцию другой; на место идеализированного феодала ставит идеализированного буржуа. Абстрактность «классического» театра нельзя было побороть таким сомнительным нововведением. Для достижения действительной победы был один правильный путь — показать феодальное общество в «будничном обличии», в конфликтах, в столкновении классов. Не освобождать нужно было человека от общественных связей, а, наоборот, дать психологию аристократий, буржуазии в социально-классовой обусловленности. Однако просветители не смогли этого сделать, и их борьба за реализм осталась далеко не завершенной.

Абстрактные рассуждения Дидро о том, что прекраснее онагр или домашний осел, океан бурный или спокойный и т. д., не могут нас продвинуть ни на один шаг вперед к правильному разрешению эстетических проблем. Дать правильную эстетическую оценку явлениям природы можно только в том случае, если их рассматривать в соотнесенности к конкретной общественной и производственной деятельности человека. Социально-экономическая практика имеет определяющее значение в формировании эстетических вкусов и понятий. По мере расширения производства как материального, так и духовного изменяются и чувства, их способность воспринимать прекрасное. Эстетический кругозор первобытных народов иной, чем у представителей «цивилизованного» общества, иная у них и направленность эстетических интересов. Идеалы прекрасного невозможно правильно уяснить, отвлекаясь от материального образа жизни людей, от их общественного сознания. Крестьянин видит поэзию там, где аристократу все кажется грубой прозой. Нельзя установить, как предлагает Дидро, единый, универсальный критерий прекрасного для всего человечества на все времена. Эстетическое восприятие невозможно оторвать от производственного и общественного бытия человека. Бесспорно, например, что зреющая нива кажется земледельцам и труженикам бесконечно прекраснее, чем хлебное поле, над которым бушует ураган, как бы он ни был великолепен в своей неукротимой ярости. Находить удовольствие в буре, губящей посевы, могут только люди, чуждые труда, глубоко равнодушные ко всему происходящему. Точно так же вид мирно пасущегося табуна доставляет большее удовольствие, чем кавалькада диких, неприрученных лошадей, потому, что при его созерцании человек гордится своим умением покорять природу и использовать ее для своих нужд. Вид скачущего дикого коня, конечно, порождает эстетические эмоции, но опять-таки подсказанные материальной практикой: «прекрасный конь, хорошо было бы обуздать его энергию и заставить служить полезному делу».

Решение вопроса об эстетических симпатиях и антипатиях людей нужно искать в характере их производственной и общественно-исторической деятельности. То, что самого Дидро больше привлекает движение, чем покой, объясняется в конечном итоге общественным положением того класса, идеологом которого он был. «Культ чувства» явился в руках просветителей оружием в борьбе с деспотизмом абсолютной монархии, которая требовала от человека повиновения и покорности и карала всякие проявления своеволия. Буржуазия чувствовала себя в условиях феодального режима существом бесправным, не имеющим возможности развернуть в полном объеме свои природные способности.

Поэтизируя всякое движение и ополчаясь против антипоэтического покоя, Дидро хочет всколыхнуть демократические слои французского

общества, призвать их к действию, увлечь их картинами борьбы. Дидро зовет к тому, чтобы в мире было больше «поэтических безумцев» (великих патриотов, непреклонных судей, непримиримых философов и т. д.). Чтобы жизнь не была бесцветной и однообразной, надо действовать — вот в конечном итоге какой смысл таила эстетическая программа Дидро, изложенная, правда, с большими идейными недочетами. Дидро стремится поднять активность «третьего сословия», но, как видно, он **абсолютизировал** задачи своего класса, придав им общечеловеческую форму.

По мере углубления революционного кризиса во Франции XVIII века в просветительной эстетике все чаще начинают выдвигаться положения об активной роли искусства как средства воспитания людей в антифеодальном духе. Буржуазный герой из пассивной жертвы обстоятельств, каким он был у Детуша, Лашоссе, постепенно превращается в человека, активно борющегося за свои права и одерживающего победу (Мерсье, Бомарше). Представление «Женитьба Фигаро», где едко высмеяно дворянство и выведен образ умного, энергичного слуги, «работающего» на себя, а не на своих хозяев, было, по удачному выражению Наполеона, «революцией уже в действии». На французском театре накануне переворота все чаще ставятся трагедии, проникнутые тираноборческими идеями, смелым республиканским пафосом.

Бомарше, как теоретик, является единомышленником Дидро и Мерсье. Он ревностно защищает «серьезный жанр» и мысль о необходимости введения в буржуазную драму активного героя. Бомарше, однако, в отличие от Дидро, отнюдь не преклоняется перед античным миром. Персонажи античной трагедии ему кажутся слишком пассивными, покорными воле рока. Исключение им не делается даже для возвеличенного Дидро, а затем и Лессингом, Филоктета. «Эдип, Йокаста, Федра, Ариана, Филоктет, Орест и другие,— пишет Бомарше,— вызывают во мне больше ужаса, чем интереса. Это существа покорные и пассивные, слепые орудия гнева или фантазии своих богов. Их судьба больше меня пугает, чем трогает»[80].

Для Бомарше античность не союзник в борьбе за реализм, он скорее смотрит на нее как на препятствие, мешающее развитию боевой современной драматургии. «Какое мне дело,— замечает Бомарше,— до революций в Афинах и Риме? Могу ли я действительно интересоваться смертью тирана в Пелопонесе или жертвоприношением молодой принцессы в Авлиде. Во всем этом нет ничего такого, что касалось бы меня»[81]).

Бомарше борется за современную тему, за героя, обладающего сильным характером, и в этих разделах своего эстетического учения он в основном идет по стопам Дени Дидро.

***

Установка просветителей на нравственное перевоспитание общества, абстрактное понимание ими человека и т. д. предопределили собой и теорию жанров, занимающую важное место в просветительной эстетике. Дидро и его единомышленники ставят перед комедией, трагедией, эпопеей, сатирой, драмой одну и ту же задачу — служить целям нравственного исправления людей. Они требуют от писателя, прежде всего, воспроизведения **нравов.** Все их творчество в связи с этим превращается в иллюстрацию пагубного влияния пороков как на отдельного чело-

[80]) Beaumarchais „Essai sur le genre bramatidue sêricux," Oeurves completes, 1829, v. I, p. 32.

[81]) Там же, стр. 35.

века, так и на состояние всей общественной жизни. Ни Дидро, ни другие энциклопедисты не поднимают вопроса о том, что художник должен давать анализ **общественных отношений**, работает ли он на современном или на историческом материале.

Просветители обедняют назначение искусства, лишая его возможности подлинно реалистического изображения действительности в ее социальных противоречиях и конфликтах. В их интерпретации критика должна сводиться к бичеванию лишь отдельных «общественных» слабостей, но не подниматься до обличения социальных условий, их породивших. «Кто такой Аристофан,— спрашивает Дидро.— Своеобразный создатель фарсов. Подобный автор — сущая драгоценность для правительства, если оно умеет им пользоваться. Именно ему нужно бы давать всех тех энтузиастов, что время от времени потрясают общество. Если б выставить их на посмешище, не пришлось бы заполнять ими тюрьмы»[82]). Дидро весьма далек от понимания революционного значения комедии как сильнейшего средства борьбы с **обществом**, находящимся в стадии исторического упадка и деградации.

В основу классификации жанров просветительная эстетика кладет **характер**. «Комический жанр,— пишет Дидро,— рисует виды людей, трагический жанр—отдельных индивидов. Объясняюсь. Героем трагедии всегда является тот или иной отдельный человек: это Регул или Брут, или Катон, но никто другой. Главный герой комедии должен, напротив, представлять большое количество людей. Если бы ему случайно был придан образ столь индивидуальный, что в действительной жизни нашелся бы даже один лишь похожий на него человек, комедия потерпела бы фиаско и выродилась бы в сатиру»[83]).

Решение проблемы переводится Дидро сугубо в моральный план. Характерно чрезвычайно узкое истолкование сатиры, в которой писатель-реалист творит суд не над отдельной личностью, а над всем общественным строем. Взгляд Дидро не является каким-либо исключением. Подобной точки зрения придерживались все энциклопедисты. Мармонтель, один из активных сотрудников «Энциклопедии», автор большого количества статей по эстетике, кругом моральных вопросов ограничивает не только содержание драмы, но даже эпопеи. «...Пример гибельной для человечества страсти,—пишет Мармонтель, —сюжет «Илиады», пример добродетельного постоянства в замыслах, твердости в несчастьях, верности — сюжет «Одиссеи»[84]).

Учение о жанрах, развитое просветителями, отличается абстрактностью, неисторичностью и грешит всеми недостатками, свойственными их эстетическому сознанию.

Морально-воспитательные цели просветительной драмы предопределили и ее сюжетные особенности. Сюжет в драматических произведениях Дидро и Мерсье не является чем-то внешним по отношению к идее, он полностью отражает характер идейного содержания, его движение и развитие.

Центральным персонажем просветительной драматургии выступает, как правило, «естественный человек», наделенный целым рядом добродетелей — честностью, бескорыстием, гуманностью и т. д. Он значительно превосходит в моральном отношении реальных представителей феодального строя — людей жестоких и коварных. Разумеется, при нормальном ходе вещей его борьба против носителей злого начала неиз-

[82]) Том V, стр. 355.
[83]) Там же, стр. 147.
[84]) Encyclopédie, v. V 2 p., 826, см. также статью Мармонтеля **Comedie** v. III, p. 665 и след. Определение комедии и трагедии совпадает с тем, которое дает Дидро.

бежно должна была бы окончиться поражением. Граф Монреваль обязательно восторжествовал бы над неподкупным судьей Лери.

Чтобы спасти своего героя и обеспечить победу гуманным принципам, просветители прибегают к искусственным развязкам пьесы, к различного рода coup de théâtre. В «серьезном жанре» часто происходит нравственное перерождение злодея («Судья», «Неимущие» — Мерсье), неожиданное раскрытие родственных связей («Побочный сын» Дидро, «Неимущие» — конфликт Шарлотты с Ли), неожиданное приобретение богатства, которое уравнивает бескорыстного «сына природы» с бесчувственными дворянами и буржуа-накопителями и ликвидирует вражду, существовавшую между ними. В «Тачке уксусника» Мерсье продавец уксуса Доминик, чтобы сломить упорство негоцианта Деломера, на дочери которого он хочет женить своего сына, демонстрирует перед изумленным Деломером боченок, «налитый» золотом. Аргумент для спесивого Деломера оказался неотразимым.

Подобные coup de théâtre красноречиво свидетельствуют об умеренности просветительской критики, о ее морализаторских тенденциях. Кстати сказать, неожиданные изменения в судьбе героя часто встречаются и в западноевропейском просветительном романе, даже в лучших его образцах. Например, в «Томе Джонсе» Фильдинга все злоключения Тома кончаются, как только он получает наследство Олверти и становится полноправным членом общества Вестернов. Действие романа движется по замкнутому кругу, не выходя за пределы частнособственнической идеологии. Деньги, приведшие Тома к конфликту с дворянской средой, в конце концов оказываются его «добрым гением». Подобные coup de théâtre очень часто выручают из беды тех авторов, обличительный пафос которых не перерастает рамки морального осуждения окружающей действительности.

Подведем некоторые итоги.

Дидро боролся за демократическое, боевое, идейно-насыщенное реалистическое искусство. Его «Монахиня» и «Племянник Рамо» представляют собой великолепные образцы реалистической прозы, напоминающие произведения критического реализма XIX века. Однако в теории Дидро стоит значительно ниже. Уповая на нравственное перевоспитание человечества, идеализируя в ряде случаев разумность нарождающегося буржуазного строя, ограничивая литературу освещением моральных вопросов, он не смог правильно решить коренных проблем эстетики. Можно говорить лишь о реалистических тенденциях учения просветителей, не получивших своего окончательного развития.

Дидро оказался не в состоянии подняться до обоснования принципов критического реализма. Просветительские иллюзии, вера в силу морального примера и т. д. помешали ему в разработке подлинно реалистического метода. Дидро не смог полностью преодолеть абстрактных представлений о человеческой личности, столь характерных для XVIII в. Говоря о слабостях учения материалистов домарксовой поры, В. И. Ленин указывает, что «они» «сущность человека» понимали абстрактно, а не как «совокупность» (определенных конкретно-исторически) «всех общественных отношений» и потому только объясняли мир, тогда, как дело идет об «изменении» его, т. е. не понимали значения революционной практической деятельности»[85]).

Дидро, борясь за реализм, стремится освободить человека от общественных связей, максимально приблизить его к природе. Абстрактный подход к изображению героя в корне подрывает усилие Дидро создать полнокровный, художественный образ, придает его творчеству («Побочный сын», «Отец семейства») отвлеченный характер

[85]) В. И. Ленин. Сочинения, т. 21, стр. 36.

В силу абстрактного понимания человека просветители не могли найти ключ к правильному решению проблемы типического. Они возводят человеческую личность непосредственно к «роду», считая «природные» признаки тем «общим», что связывает, роднит всех людей. Типический герой в просветительной литературе часто не обусловлен социально, его мысли и чувства лишены конкретности, не определены исторической практикой того класса, к которому он принадлежит, поэтому через него не раскрывается реальное содержание эпохи. Просветительская эстетика не поднялась до понимания реализма как изображения типичных героев в типичных обстоятельствах.

Исходным пунктом всех своих рассуждений Дидро делает «естественного человека», освобожденного от социальных отношений, а не общество, сползая тем самым на субъективно-романтическую точку зрения. Из этого ошибочного положения вытекают, как следствие, все большие и малые промахи в его теории. Дидро отталкивается в своих эстетических построениях от абстрактного идеала, от «чувствительного» Филоктета, того вымышленного Робинзона, который явился исходной точкой для политэкономии XVIII в.

Органический порок субъективной социологии вскрыл В. И. Ленин в своей полемике с Михайловским. «...Социолог,— пишет В. И Ленин,— делающий предметом своего изучения определенные общественные отношения людей, тем самым уже изучает и реальных **личностей,** из действий которых и слагаются эти отношения. Социолог-субъективист, начиная свое рассуждение якобы с «живых личностей», на самом деле начинает с того, что вкладывает в эти личности такие «помыслы и чувства», которые он считает рациональными (потому, что, изолируя своих «личностей» от конкретной общественной обстановки, он тем самым отнял у себя возможность изучить **действительные** их помыслы и чувства), т. е. «начинает с утопии»...»[86]).

С такой утопии начинают как раз просветители XVIII века, аналогичную ошибку совершают и романтики.

Установка на нравственное совершенствование человечества предопределила просветительскую теорию поэтических жанров. И драма и роман рассматриваются Дидро как средство воспитания человека. Главное место в них, согласно его учения, должен занимать анализ не общества, а человеческого характера, изображаемого с назидательной целью.

Кафедра классической филологии
Томского государственного университета
имени В. В. Куйбышева

---

[86]) В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 385.

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

№ 24 1955

Проф. Л. Д. Тарасов

ГАЙ ЛУЦИЛИЙ, ОСНОВОПОЛОЖНИК РИМСКОЙ САТИРЫ

(Из истории римской сатиры, часть I)

Основные ученые исследования о жизни и литературной деятельности Гая Луцилия, основоположника римской сатиры и первого поэта, введшего прочно и навсегда сатиру как самостоятельный жанр в обиход литературной практики в европейской литературе,— написаны на латинском языке. Из них особого внимания достойны работы: Лукиана Мюллера «C. Lucilii Saturarum Reliquiae» (Лейпциг, 1872; XLV + 370 стр.); Фридриха Маркса «C. Luicilii Carminum Reliquiae» в двух томах (Лейпциг 1904—05 гг.; т. I—CXXXVI + 169 стр.— содержит введение, свидетельства древних о Луцилии, биографию его и сохранившиеся отрывки его произведений; т. II—XXII + 437 стр.— комментарий к тексту) и Николо Терцаги «C. Lucilii Saturarum Reliquiae in usum maxime academicum» etc. (Флоренция, 1934; VII + 93 стр). Все эти труды представляют то общее, что содержат полное собрание всего дошедшего до нас от Луцилия литературного наследия и написаны по-латыни. Они явились со стороны текстологической основными опорными пунктами настоящего исследования.

Отстоя одно от другого по времени появления в свет, примерно, на тридцатилетие (1872—1904—1934), труды Л. Мюллера, Ф. Маркса и Н. Терцаги являются отражением работы трех поколений филологов, посвященной Луцилию, за последние 80 лет. Каждая из них отражает определенную эпоху, в которую была создана, и характер каждой из них соответственно носит, как знамение своего времени, помимо индивидуальных особенностей автора и его метода, печать господствовавшего в его время направления в филологической науке, представляя собой, таким образом, последовательные этапы развития историко-литературных штудий над Луцилием и его наследием во всем его объеме.

По этому последнему признаку — полноты объема всего наследия нашего поэта — такие работы, как, например, вышедшее шестью годами позже капитальной работы Ф. Маркса исследование E. Diel «Poetarum Romanorum veterum reliquiae» (Бонн, 1911), где Луцилию отведены страницы 102—145, как содержащие не все фрагменты, приняты во внимание, но не поставлены во главу угла. То же самое можно сказать и о таких работах, как «Satirenfragmente des Lucilius aus der Büchern, XXVI—XXX» В. Шмитта (Мюнхен, 1914).

Критические работы об основном труде по Луцилию — двухтомном исследовании Ф. Маркса — привлечены и использованы в настоящем труде. Это, во-первых, обстоятельная рецензия Ф. Лео, появившаяся

в 1906 г. в Gött. Gel. Anzeiger (стр. 637 сл.), повторенная в выводах своих в «Истории римской литературы» того же автора (стр. 406 сл.) и работа над Луцилием К. Цихориуса «Untersuchungen zu Lucilius», Берлин, 1908 г. (во многом антагонистическая работа Ф. Маркса) и его же Römische Studien», Берлин, 1922.

Из предшествующей появлению работ Л. Мюллера, Ф. Маркса и Н. Терцаги ученой литературы использованы все нашедшиеся в пределах достижимости труды по Луцилию, указанные на стр. XXVII—XXXIII «Введения» у Л. Мюллера и CXV—CXVII «Предисловия» у Ф. Маркса.

Достижения и успехи в филологической науке в вопросе о собирании, восстановлении и толковании дошедших до нас текстов из Луцилиевых «Сатур» всего нагляднее выявляются при сравнении двух последних наиболее важных для нас, как указано выше, исследований о Луцилии упомянутых уже ученых Л. Мюллера (1872) и Ф. Маркса (1904—5). Последнюю работу можно до сих пор без преувеличения считать единственным капитальным трудом над текстом и толкованием Луцилия, и ее материалам и выводам (хотя не всегда приемлемым и поэтому иногда отвергаемым в настоящей работе) автор наиболее обязан. Поскольку критика текста, за отсутствием возможности сличения важнейших рукописей, была невозможна, основным текстом Луцилиева наследия мы пользовались у Ф. Маркса.

Систематические курсы по истории римской литературы как иностранные, так и отечественные, типа как справочного, так и лекционных пособий, использованы нами. Из русских пособий этого характера особо приняты во внимание курсы В. И. Модестова, Д. И. Нагуевского, И. И. Холодняка и покойного академика М. М. Покровского. Специальных исследований и монографий о Г. Луцилии на русском языке нет, кроме помещенной в 1874 г. в ЖМНП статьи Л. Мюллера «Жизнь и сочинения Г. Луцилия», представляющей собою общие итоги за год перед тем выпущенной им латинской работы.

Целью настоящей работы является дать, использовав все сделанное до сих пор в науке о Г. Луцилии, возможно более яркую и точную картину его творчества, поставив его в прямую и непосредственную зависимость от породившей его эпохи. Поскольку на русском языке нет ни одного специального исследования о нашем авторе и его творениях (кроме имеющей 70-летнюю давность упомянутой работы Л. Мюллера), такое задание не может считаться излишним. Скорее, наоборот: можно лишь удивляться, почему в русской филологической науке до сих пор не появилось специального труда, посвященного исследованию о жизни, творчестве и историко-литературном значении деятельности Гая Луцилия — виднейшего писателя Рима своего бурного времени, основоположника римской сатиры как литературного жанра и могучего «старого но грозного» оружия в тех классовых боях, которые породили его к жизни.

Если эта цель настоящей работы достигнута, автор может считать себя удовлетворенным. Поскольку сохранность творений Луцилия ничтожна — из 60 000 стихов до нас дошло, отбросив подложные и сомнительные, всего около 1200, причем ни один связный отрывок не превышает 13 строк — задачу свою автор считает не легкой.

***

В одном из современных руководств по истории Рима «Очерки по истории древнего Рима» В. С. Сергеева оценке литературной деятельности Г. Луцилия посвящены следующие пять строк: «Появление в се-

редине II века сатир римского поэта — всадника Гая Луцилия свидетельствовало о повышении интереса к литературе в среде всаднического сословия. В своей резкой критике современных нравов Луцилий не щадил даже самых влиятельных лиц из среды нобилей и всадников» (О. с., т. I, стр. 198, Москва, 1938, Соц.-Эк. ГИЗ).

В учебнике по истории римской литературы академика М. М. Покровского, наиболее авторитетном современном пособии по истории римской литературы (стр. 94), находим такой отзыв о Луцилии:

«Круг литературной деятельности Луцилия очень разнообразен: его занимали не только политические и общественные вопросы, не только литературные и философские, но и вся проходящая перед ним жизнь, равно как и его собственная (ср Гораций, сатиры II, I, 31—34)... Луцилий остался не только творцом сатиры, но и единственным в своем роде образцом сатирика... Он первый из людей знатных признал поэзию могучей общественной силой: он не отдался ей, как богатый дилетант, для личного времяпрепровождения или для увеселения своих друзей и политических единомышленников, но, по его собственному заявлению, решил писать для народа».

Ни в том, ни в другом отзыве мы не найдем ответа на основные вопросы: что вызвало к жизни появление в середине II века до н. э. сатиры Луцилия? Каким целям она служила и чьи интересы защищала? Чем она связана с предшествующей литературой Рима и что дала для последующего ее развития? А это — основные данные для обоснованного суждения о литературном значении всего творчества Луцилия.

Если от этих оценок современных советских ученых мы обратимся к мнениям, высказанным о Луцилии и его деятельности представителями дореволюционной науки у нас и за границей, то найдем, в основном, следующее.

По Т. Моммзену, творчество Луцилия отражает лишь «всю жизнь образованного и независимого человека, который созерцает события на политическом театре из партера, а иногда из-за кулис» (Р. И., т. II, стр. 415, Соц.-Эк. ГИЗ, 1937).

Э. Мартини («Ист. римской литературы», 1912, перев. Тюлелиева, стр 155), видит в творчестве Луцилия лишь «собрание отдельных произведений, которые почти все оживлены одним определенным духом — духом остроумной критики и насмешливой полемики».

М. Шанц в своей Ист. римской л-ры (3-е немецкое издание стр. 213) говорит о Луцилии, что «его творчеством сатира выбрала себе основной задачей критику современности».

Если обратиться от этих суждений о Луцилии к высказываниям о нем наиболее видных представителей отечественной филологической науки, то у В. И. Модестова (в его курсе лекций по истории римской литературы, 188, стр. 165) прочтем следующее: «Одним словом, в произведениях Луцилия отражалась жизнь современной эпохи со всех сторон, с какими встречался этот талантливый и смелый писатель. В них входило все то, что наблюдал и над чем думал Луцилий».

У Д. И. Нагуевского (Ист. римск. л-ры, т. I, стр. 124) найдем утверждение, что значение Луцилия, как сатирика, «заключается в живом, ярком, беспристрастно суровом изображении современности, в уменьи преследовать и изобличать порок с тонким чутьем насмешливости и сатиры».

Во всех этих отзывах, при всем их разнообразии, есть одна коренная ошибка: творчество Луцилия рассматривается как некий deus ex machina, вне внутренней связи с породившими его политическими и социальными условиями, вне зависимости от той ожесточенной классовой

борьбы, которая кипела в Риме его времени и вызвала к жизни его творчество.

В результате получается не живая фигура реальной исторической личности Луцилия, писателя, политического борца и представителя определенной классовой группировки, а какой-то надуманный бледный образ, не то беспристрастного наблюдателя современности (Т. Моммзен), не то сурового наставника, исправителя нравов своего развращенного века (Шанц, Нагуевский), не то насмешливого профессионального критика (Мартини). Ближе к истине подошел В. И. Модестов, указавший (стр. 158), что «Луцилий является нам первым римским публицистом», но, к сожалению, не раскрывший этих скобок, вероятно, по тогдашним цензурным условиям, и несомненно переоценивший мнимую «независимость» всего литературного творчества Луцилия.

Отдельно среди пособий общего характера (типа университетских лекций) надо упомянуть изданную Учпедгизом «Историю античной литературы» проф. И. М. Тронского (1947).

Выводы ее автора о Луцилии в общем правильно указывают, что «творчество Луцилия порождено бурной обстановкой в Риме конца II в. до н. э. **и явилось орудием политической и культурной борьбы».**

К сожалению, почтенный автор «Истории античной литературы» склонен переоценивать греческое влияние в начале развития оригинальной римской сатиры, сближая ее «с сатирическими повествованиями в жанре Мениппа» (О. с. стр. 325).

С этим мнением невозможно согласиться уже потому, что характерным признаком Менипповой сатиры является **смесь прозы с поэзией**, чего мы совершенно не имеем у Луцилия.

Сказанного достаточно, чтобы видеть, что современная советская наука не может принять в своих суждениях о Луцилии и значении его литературной деятельности ни одного из приведенных мнений. Нельзя рассматривать творчество Луцилия вне живой и непосредственной связи с породившей его классовой группировкой, с его политической позицией и объяснить это творчество вне зависимости от этих основных обусловливающих его исторических факторов.

К чести русской науки, проф. СПБ университета И. И. Холодняк в своих университетских чтениях по истории римской литературы еще в 1908—1909 гг. намечал совершенно правильный путь решения вопроса о возникновении творчества Луцилия и его историческом толковании, опираясь на только что вышедшую тогда капитальную работу Ф. Маркса о Луцилии (1904—1905 гг.).

Он говорил, что, «входя в тесное соприкосновение с политикой, поэзия уже не могла остаться чистым творчеством, так сказать, искусством для искусства (да такой римская поэзия никогда не бывает), а должна была стать более или менее **партийной**, взять на себя дело отстаивания интересов той или другой **партии** или **кружка**. Удержаться в роли беспристрастного и беспартийного **критика нравов**, каким выходит Луцилий в изображении Модестова, очень трудно и едва ли тогда было возможно... Мы должны поискать, в какой **партии или кружке** могла развиться такая поэзия и **каким целям** могла она служить». (И. Холодняк, Лекции по истории римской литературы, литограф. изд. т. III, стр. 57—59. СПБ, 1910).

Марксистское литературоведение в области истории римской литературы безусловно имело в лице И. И. Холодняка своего несомненного предшественника. Установление **партийности** римской сатиры — единственно правильный метод для ее исторического осмысления и является руководящим для всякого современного исследования жизни и творчества Гая Луцилия, создателя национальной римской сатиры.

Для достижения этой цели прежде всего надо изучить тот исторический фон, на котором появляется его импозантная фигура,— Рим его времени, общество его времени, его экономический субстрат, политическое положение, социальные отношения, расстановку и группировку классовых сил и характер классовой борьбы.

Как указано во введении, все основные ученые работы о Г. Луцилии написаны по латыни. Это исследования Л. Мюллера 1872 г., Ф. Маркса 1904—1905 гг. и Н. Терцаги 1934 г. Из предшествующих им трудов достойна упоминания работа Е. Ф. Корпе (1845), ибо она снабжена французским переводом сатир Луцилия. Остальные работы о Луцилии упомянуты в тексте; они имеют лишь историческое значение в настоящее время.

Три упомянутых основных труда и являются, фигурально выражаясь, опорными точками настоящего исследования. Из них на первом месте стоит капитальная двухтомная работа Ф. Маркса, по полноте материала, обстоятельности интерпретации текста и широкому привлечению исторического наследия античных источников далеко оставляющая за собой обе другие работы, из которых первая устарела, а вторая, предназначенная преимущественно для университетского преподавания, и по замыслу, и по выполнению, и по методу не идет в сравнение со своей предшественницей.

Работа Л. Мюллера, в свое время рецензированная Э. Вертом, (ЖМНП, 1874 г.), имеет несомненные достоинства, основное из которых — установление критического текста сатир Луцилия. Со стороны литературной, он видит главное значение всего его творчества в том, что «Луцилий сохранил нам в своих стихотворениях память о своей долгой, и, как это обычно в делах человеческих, преисполненной радостей и горестей жизни; он принимал живое участие в общественной и частной жизни Рима и с удивительным мастерством и не меньшей свободой отразил их в своих сатирах». (Введ., стр. XI).

Однако Ф. Маркс в своем отзыве о научной ценности работы Л. Мюллера держится иной точки зрения («Предисловие», т. I, стр.CXV—CXVI). Признав в целом работу Л. Мюллера о Луцилии «выше работ его предшественников», Е. Ф. Корпэ и Ф. Д. Герлаха, он неожиданно дает ему такую характеристику: «Живой ум, смелый до дерзости, в высказываниях быстр и стремительней Исея, но из-за этой самой смелости критик неудачный, да к тому же склочный, обидчивый и хвастливый. Поэтому, если подвести итог сделанному им о Луцилии, то придется признать, что этот изворотливый ученый обязан своими достижениями лучшим рукописям и изданиям».

Едва ли такой отзыв Ф. Маркса о Л. Мюллере не преднамеренное преуменьшение заслуг своего главного предшественника в работе над нашим автором. Мы не склонны разделить его несомненную пристрастность, ибо лишь страницей дальше сам Ф. Маркс говорит: «Помню, что, когда я был в Петербурге, то с появлением Лейпцигского издания («Луцилий» Л. Мюллера. Л. Т.), 1872 г., в ученых кругах, в согласии с утверждениями его автора, обычно говорилось, что исправление и толкование текста Луцилия почти все доведено до конца. Очевидно, ни в чем люди так сильно не обманываются, как в правильной оценке своих собственных произведений; и как родители обычно ошибаются в оценке достоинств своих детей, так и ученые в оценке плодов произведений своего ума. Я полагаю, что тщательно собрал в настоящем издании результаты трудов и Мюллера, и Лахмана, и многих других; но считаю, что исправление текста и толкование этого труднейшего поэта этим не закончено, а лишь началось» (Предисловие, стр. CXVII).

Что основная заслуга Л. Мюллера состоит именно в критическом установлении Луцилиева текста, признает, как очевидно из приведенного, и его суровый критик. Будучи издателем и основного источника текстов Луцилия — Нония Марцелла и самого Луцилия, Л. Мюллер проделал большую и сложную работу по изучению, сличению и критике их рукописей (см. «Введение»», стр. XXXIV — LXI) для установления наиболее достоверного текста, и простая справедливость обязывает нас воздать ему должное, несмотря на придирчивую оценку использовавшего по собственному признанию плоды его трудов, его сурового и небеспристрастного критика.

В установлении текста Луцилия Л. Мюллеру принадлежит почетное место, а эта заслуга его тем больше, что, по совершенно верному его указанию, «нет в римской литературе по общему признанию ученых ничего более испорченного и трудного для восстановления, чем произведения Луцилия, если не считать Плавта». («Введение», V).

Вообще надо заметить, что отношение Ф. Маркса к трудам своих предшественников в изучении Луцилия было, не исключая свидетельств древних, достаточно произвольным. При всех достоинствах своей работы, оставшейся доныне единственным капитальным трудом по Луцилию, он по собственному признанию (стр. CXVI, 4 «Предисловия») «весьма многие догадки ученых постарался поместить не в критических примечаниях, а в комментарии, а весьма многое обошел молчанием и не только чужое, но и свое».

Что всякий исследователь волен и вправе включать только то, что находит нужным, из своих догадок в окончательной форме своей работы, несомненно; но, чтобы без оговорок опускать свидетельства и плоды трудов других последователей, своих предшественников в разработке данного вопроса,— такого права за автором беспристрастной работы обобщающего характера, подводящей итоги всему сделанному до него по этому вопросу в науке, мы признать не можем.

Откуда у Ф. Маркса этот гиперкритицизм и олимпийская самоуверенность утверждений — не составляет загадки: это — знамение времени, такое же, как, например, у Белоха в вопросах истории античного общества. Объясняется оно не личной лишь самоуверенностью этих буржуазных ученых, а общим **кризисом** буржуазной науки накануне великих социальных потрясений конца XIX века, когда она или «оцеживала комара, поглощая верблюда», или вынуждена была разрушать созданные трудом ее предшествующих поколений более спокойного периода (когда буржуазия еще не чувствовала грозных сотрясений своей социальной подпочвы) стройные концепции и идеалистические мечтания о своей незыблемой власти менять на тревожную позицию обороняющегося. Отсюда неуверенность, пересмотр казавшегося дотоле незыблемым, отбрасывание многого из выводов предшественников, с одной стороны, и пифийская непререкаемость суждений и выводов — с другой, как два следствия одного диалектического процесса. Подобно аверсу и реверсу в гальванопластическом слепке, они отражают по разному одну и ту же историческую сущность — закат буржуазной идеологии вместе с породившим ее капиталистическим обществом.

Из сказанного явствует, что при всех своих достоинствах работа Ф. Маркса имеет и слабые стороны, наличие которых объясняет только что приведенное его утверждение, что его трудом работа над Луцилием лишь начата, а не закончена.

В самом деле, при данном состоянии Луцилиева текста узко-филологическим методом, которым руководился Ф. Маркс, трудно и может быть невозможно прийти к более обоснованным выводам о происхождении Луцилиевых сатур. Так, еще во «Введении» (стр. XXVI), изложив

основные факты биографии Луцилия, он утверждает: «Нет надобности более изъяснять, к какой группе или партии в Риме принадлежал Луцилий: он был врагом приверженцев Гракхов и сторонником знати, будучи предан, прежде всего, партии Сципионов, как и надлежало всем латинским союзникам». Немедленно после этой констатации и документации ссылками на Салюстия и Цицерона, Ф. Маркс делает такой вывод: «В этих-то волнениях, спорах и ссорах родилась знаменитая сатира Луцилия». И все...

Констатация факта — и только; внутреннюю связь появления сатиры Луцилия именно в его эпоху, как порождение классовых битв Рима его времени, вскрыть почтенному исследователю и в голову не приходит. Этим мы не думаем винить буржуазного ученого за отсутствие у него марксистского метода исследования; но **учесть** неизбежность именно этой слабой стороны его труда марксист-исследователь, продолжающий работу над Луцилием и его сатирой, обязан.

Кроме этого основного расхождения в методе, отметим и другие пункты нашего несогласия с утверждениями, выводами и суждениями работы Ф. Маркса.

На XVIII стр., I т. своего «Предисловия» он утверждает, будто греческий язык и литература были отлично знакомы нашему поэту не с детства, вследствие практики постоянного применения их в «двуязычной Кампании», но их-де следует приписать его ученым занятиям.

Утверждение невероятное и голословное, мешающее правильному пониманию источников широкой образованности нашего автора именно благодаря владению с детства греческим языком и, благодаря этому, знакомству с греческой культурой, литературой, в частности. Богатый, независимый юноша из видной всадничѐской семьи, разумеется, имел еще на родине таких наставников, каким, например, был Блоссий для его современников Гракхов; нет оснований предполагать обратное. И уж если Катону на старости лет пришлось заняться греческой литературой, трудно не видеть в этом знамения времени — постепенного эллинизирования верхов римского общества, давшего в результате или Луцилиев и Сципионов Младших, или Альбуциев, над показным грекофильством которого так едко насмехается наш поэт во второй книге своих сатир. При таких обстоятельствах разделить упомянутое мнение Ф. Маркса мы не можем.

Вторым основным расхождением с положениями работы Ф. Маркса является отношение к знаменитому месту Тита Ливия о происхождении римской сатиры (История, кн. VII, гл. II, 6—8). На стр. X своего «Предисловия» он, ссылаясь на исследования И. Фалена об Энни, аподиктически заявляет: «Написал это Ливий более риторически, чем исторически, и из одного этого места нельзя утверждать о сатире, как народном драматическом произведении у древних римлян». Отведя перед тем, как недостоверные, свидетельства о сатире Варрона и В. Флакка и обвинив последнего в выдумке им «lex per saturam», он, очевидно, не имел возможности для иного вывода; но такая предвзятая гиперкритическая направленность сама по себе лишает его построение необходимого характера исторического беспристрастия. И пусть данное место Т. Ливия возбуждало большие споры и в нашей и в исторической науке,— можно разделить любое мнение, высказанное о нем в прошлом, но отмахиваться от его признания одним предположением, что у Ливия в данном случае риторика, а не история, хотя бы и со ссылкой на чье-то ученое мнение, недостаточно. В этом пункте у меня решительное расхождение с Ф. Марксом.

В самом деле, что мешает признать достоверность этого свидетельства Ливия — о существовании в древнем Риме народных драматиче-

ских сценок — импровизаций, называвшихся «сатурами» или оттого, что их появление предполагает развлечение сытой толпы, или по разнообразию характера содержания? Ведь таково же происхождение греческой комедии; а если в Риме мы видим вначале, несмотря на старания Л. Андроника и его последователей, отсутствие политической комедии, подобно Аристофановой, то причина этому указана еще Т. Моммзеном (Р. И., т. II, стр. 415): «Основным элементом творчества Луцилия является **поэзия политической полемики, не имевшая доступа к римской сцене».**

Откуда же, как не из глубин фольклора, вообще возникают и развиваются имеющиеся во всяком народном творчестве зародыши всех литературных жанров? И что мешает нам признать упомянутое свидетельство Т. Ливия внутренне достоверным именно на этом основании? Возводя римскую сатиру к туземному этрусскому, а не иностранному греческому влиянию, Ливий, конечно, располагал гораздо большими основаниями, чем сообщил нам в указанном месте.

Отведя, как недостоверные, показания Варрона, В. Флакка и Т. Ливия, Ф. Маркс не менее решительно расправился и с позднейшими глоссаторами и грамматиками: он еще до анализа их свидетельств сражает их такой удивительной недоверчивостью («Предисловие», т. I, стр. X): «Везде, где у древних писателей говорится об этимологии и происхождении сатуры, мы чувствуем следы кропотливой работы ученых грамматиков, которые о **многом должны** были подозревать, предполагать, догадываться, а знали об этом роде поэзии **весьма мало».**

Дальше, что называется, ехать некуда. Берутся под сомнения не только сохранившиеся свидетельства древних грамматиков, располагавших для своих суждений, конечно, гораздо более полными данными, чем почтенный гиперкритик, но и самая возможность для них знать и передать действительную правду. Неужели вероятно, что располагавшие не только текстом Луцилия, но и всем Т. Ливием Фест и Диомед «знали весьма мало об этом роде поэзии»? Тут я еще решительнее расхожусь с Ф. Марксом и считаю, что проявленная в данном случае этим исследователем самоуверенность заставляет вспомнить о приписанной им своему предшественнику Л. Мюллеру «perdita audacia» («отчаянная смелость») и изречении: «врачу, исцелися сам!»

Третья работа о Луцилии принадлежит Н. Терцаги и является наиболее новой. К сожалению, обещанный ее автором второй том комментариев к тексту (стр. VI, «Предисловия») был мне недоступен. Но уже по характеру своему — служить пособием для университетских лекций — по прямой зависимости от текста Луцилия Ф. Маркса и работ К. Цихориуса, Ф. Лео и В. Шмитта и по собственному признанию, что «лишь в очень немногих местах я пытался дать лучшее чтение»,— книга Терцаги не может итти в сравнение с исследованием его предшественников. Она привлечена нами лишь как последнее появившееся в современной науке издание полного текста Луцилия.

По собственному признанию Терцаги, «он старался об одном — так расположить остатки (текста Л. Т.) Луцилия, чтобы они, насколько возможно, имели законченный и связный смысл, и чтобы содержание сатир Луцилия могло быть воспринято и понимаемо, как на картине» («Введение», стр. VI).

Поэтому отличие его текста Луцилия от текста Ф. Маркса заключается не столько в изменении словесного состава отдельных стихов и отрывков, сколько в ином их расположении. Последние 18 страниц его работы — сравнительные таблицы расположения стихов Луцилия в обоих этих изданиях, из которых виден метод, руководивший автором этой перестановки.

«Отрывки, которые казались мне неподходящими к определенным частям сатир в отдельных книгах, я поместил в конце каждой книги; а отрывки из неизвестных мест, которые нельзя было отнести ни к одной из XXX книг его сатир, я попытался расположить в таком порядке, чтобы, соединив однородное по смыслу и по содержанию, поместить их в конце каждой книги» (там же).

В результате получился не беспристрастный историко-литературный анализ сохранившегося наследия Л., а произвольный тематический подбор, своего рода подтасовка, уцелевших отрывков его сатир по вкусу и разумению исследователя, задавшегося целью в этих стихах и отрывках найти непременно «связный и законченный смысл».

Ценность такого метода сомнительна. Невольно вспоминается рецензия В. В. Вересаева на перевод отрывков из Алкея и Сафо Вяч. Иванова (1914), помещенная в «Вестнике Европы» в феврале 1915 г. и перепечатанная в X томе собрания его сочинений (стр. 264). «Нередко г. Иванов соединяет в одно стихотворение несколько фрагментов, дошедших в отдельности, если в содержании их есть что-либо общее. **Прием совершенно непозволительный.** От Сафо, например, кроме нескольких крупных песен, сохранилось около сотни фрагментов в 1—2 стиха, а написала она 9 книг стихотворений. Что удивительно, если некоторая общность содержания окажется у отрывков, взятых, может быть, из совсем различных стихотворений?

Если бы от Пушкина у нас дошли такие жалкие обрывки, как от Сафо, и мы стали бы следовать приемам В. Иванова, то получилось бы сколько угодно стихотворений в таком, например, роде:

«Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Отшельником два года незаметных» («Деревня»).
«Вот мельница, она уж развалилась» («Русалка»).
«Прервали свой голодный рев» (колеса?) («Полтава»)

Эти соображения целиком применимы и к приему Терцаги. Но нельзя отрицать наотрез принципа разбора отрывков по темам при попытке реконструкции отдельных сатир Луцилия — иначе можно совершить противоположную ошибку, которую, если первую сравнить с пересолом, можно уподобить недосолу.

Если, например, сравнить хотя бы первую книгу сатир Луцилия, как она выглядела в издании его отрывков Лук. Мюллером (1872), с текстом ее у Ф. Маркса и Н. Терцаги (1904—1905 и 1934 гг.), то у Мюллера к этой книге отнесено всего 45 стихов в 37 отрывках, а у Маркса уже 54 стиха и у Терцаги столько же в 35 отрывках. Но эти приращения и изменения явились результатом, главным образом, критики текстологической, а не конъектурных соображений. Установление критически проверенного текста по сохранившимся рукописям и источникам к систематике подбора отрывков автора по темам прямого отношения не имеет.

Если принять вероятное предположение Л. Мюллера о размере отдельных книг сатир Луцилия в среднем равным 2000 стихов, то окажется, что до нас из этих 60 000 стихов дошло всего около 1400, с сомнительными, т. е. одни осколки. Самый крупный связный отрывок Луцилия не превышает 13 стихов. Уж одно это обстоятельство показывает всю сложность поставленной задачи — восстановить общий характер его творчества по этому так сильно ущербленному историей наследию. Критические примечания под текстом у Терцаги содержат лишь указания источника, откуда извлечены данные стихи и наиболее важные разночтения рукописей и конъектуры.

В целом работа имеет характер компилятивный и не лишена ошибок; единственное ее превосходство над работой Ф. Маркса состоит в том, что автор ее использовал для своих примечаний (об обещанном комментарии пока нет возможности судить) не только его труд, но и позднейшие работы Ф. Лео, К. Цихориуса и В. Шмитта о тексте Луцилия.

В общем работа Н. Терцаги характерна, как продукт заката буржуазной филологической науки, достигшей в нашем вопросе, при современном состоянии наших сведений о Луцилии и его творчестве, апогея в работе Ф. Маркса и несомненно деградирующей в труде его преемника, Н. Терцаги. Известное значение тут, кроме того, имеет и безусловная зависимость современной итальянской классической филологии от ее немецких вдохновителей и учителей.

Таково в общих чертах положение с изучением произведений нашего автора в современной западной науке: Луцилий остается доныне неразгаданным сфинксом, и новым исследователям его придется, прежде всего, учтя все сделанное до них, продолжить изучение его наследия со стороны преимущественно его социального содержания, ибо только в этой плоскости можно надеяться решить вопрос о происхождении, характере и историческом значении всего его творчества.

В советской филологической науке изучению творчества Луцилия посвящены всего две специальных работы — настоящее исследование, (сокращенная докторская диссертация, защищенная в 1943 году) и еще не опубликованная кандидатская диссертация М. Н. Чернявского, защищенная в Московском университете в 1952 г.

Относительно последней надо сказать, что автор ее, к сожалению, не проявил должного внимания к изучению работ своих предшественников о Луцилии. Он просто отмахнулся от трудов до-советских русских ученых, как Л. Мюллер и И. Холодняк, а от работ зарубежной науки отделался под предлогом, что... «буржуазная филология оказалась не в состоянии дать правильные ответы» (стр. 12 его автореферата диссертации). Такой прием «сокращения материала» любого исследуемого вопроса принципиально недопустим при научном его освещении. В результате — основное **политическое** значение сатиры Луцилия, как оружия, прежде всего, **классовой борьбы**, кипевшей в Риме его эпохи, осталось вовсе не освещенным в его исследовании.

Всякое публицистическое произведение, а таким именно мы должны считать по общепринятому мнению творения Луцилия, неизбежно заключает в себе отражение злободневной современности, намеки на прошлое и какие-то положительные виды на будущее. Поэтому они, с одной стороны, вполне понятны только современникам, а с другой — скоро нуждаются, уже к ближайшему по своему появлению новому поколению, в разъяснениях, комментариях, догадках для своего читателя. «Сатира бьет в современность и довольно скоро становится малопонятной в следующих поколениях: сатира Щедрина, например (не говоря уже о Кантемире), уже теперь вызывает необходимость в комментарии. Так было и с Луцилием» (И. Холодняк, о. с., т. III, стр. 121).

Из одного стиха XXX книги Луцилия мы можем заключить, что литературная слава была прижизненной наградой поэту. «Только одни среди многих творенья мои превозносят» (ст. 1013 по Ф. Марксу, 1012 по Н. Терцаги) мог сказать о себе только признанный современниками писатель. И с ближайшего же поколения начинается для Луцилия изучение его произведений потомством. По прямому свидетельству Светония по смерти Энния в Риме начинается толкование и объяснительное чтение малоизвестных произведений или умерших друзей, или других интересующих авторов. Так, Лелий Архелай и Веттий Филоком толко-

вали сатиры Луцилия. Светоний прибавляет, что у этих, судя по именам, ученых греков, были ученики. Значит, можем с основанием думать, что литературная история началась для творений Луцилия еще, вероятно, при его жизни и во всяком случае непосредственно вслед за его смертью в 103—102 гг.

Следы изучения творений Луцилия древностью многочисленны. Обстоятельное изложение этих свидетельств древних дает в своей работе Л. Мюллер («Введение», стр. XIII—XXV и в разделе «Свидетельства о Луцилии», стр. 170—189) и более подробно Ф. Маркс (т. 1 «Предисловие», стр. L — LXXXIV). Поскольку по-русски материал этот доныне нигде не приведен, знакомство с ним нельзя считать излишним.

Ссылаясь на указанное место Светония, Ф. Маркс говорит: «Два грамматика, Веттий Филоком и Лелий Архелай, бывшие друзьями поэта, публично толковали произведения только что умершего поэта: ...Так как он был связан кровным родством с семьей Помпея Великого, то не удивительно, что Луцилием занимались грамматики, бывшие или клиентами Помпеева дома, или приверженцами его, какими были Валерий Катон, Помпей Леней, Курций Никия». П Леней из них был родом из той же муниципии, что и Луцилий, а о дружбе Луцилия с Веттием Филокомом есть намеки в сатирах Луцилия» (ст. 1322 по Ф. Марксу).

Оценку этим штудиям грамматиков над творениями нашего поэта Ф. Маркс дает довольно суровую: «Повидимому, ученые грамматики того времени, прежде всего, интересовались вступительными частями стихотворений и с не меньшей неосновательностью придумывали новые вступления, чем осуждали засвидетельствованные» («Предисловие», т. I, стр. II).

Но во всяком случае деятельность их способствовала поддержанию интереса в римском обществе к литературному наследию нашего поэта и уже по одному этому может расцениваться не так сурово.

Общий характер работ этих первых исследователей текста Луцилия может быть отчасти понятен нам по высказываниям позднейших авторов. Так, у Авла Геллия находим указание, что в таком-то стихе Луцилия надо разуметь, вопреки мнениям комментаторов, закон Фанния (№ А., II, 24); у безыменного грамматика (стр. 534 по Кейлю) — о примечаниях к тексту Луцилия, сделанных Пробом и сравниваемых с Аристарховыми толкованиями к Гомеру. Едва ли это даст нам право столь критически, как это делает Ф. Маркс, относиться к их научной ценности, а не только историко-литературному значению.

Нам известно из Светония о предпринятом учеником Веттия Филокома П. Валерием Катоном новом издании Луцилия и об ученых спорах его по этому поводу со своим учителем. Ученому филологу Курцию Никие тот же автор приписывает исследование о Луцилии, заслужившее одобрение римских историков литературы. Грамматики изучали язык Луцилия: один из них, например, писал специально о рыбах, упоминаемых у Луцилия, по свидетельству Варрона. Цитируемый А. Геллием Атей Капитон говорит о «писателях комментариев к Луцилию».

Все эти факты дают нам право говорить о живом интересе, проявляемом римским обществом к литературному наследию Луцилия. Недаром продолжатель его в сатире Гораций отводит так много места упоминанию о нашем поэте и в полемических целях — ведь еще во времена Тацита «некоторые Луцилия предпочитали Горацию», а Квинтилиан прямо говорит, что и в его время Луцилий имел столь горячих поклонников, что они не колеблясь предпочитают его не только всем другим сатирикам, но и вообще всем поэтам.

Во времена Горация Юлий Флор составил сборник из произведений римских сатириков — Энния, Варрона и Луцилия, положив таким образом, начало эксцерпированию текста нашего поэта. Эта деятельность эксцерпторов и глоссографов, вероятно, и положила начало гибели полного текста сатир Луцилия. «Со временем интерес к Луцилию в большой публике должен был охладеть; его заслонили громкие имена поэтов золотого и серебряного периодов, и он перестал издаваться целиком, но в виде эксцерптов и хрестоматий жил в ученом мире довольно долго» (И. Холодняк, о. с., ч. III, стр. 127). К IV веку н. э. сочинения его делаются предметом, главным образом, грамматических работ, из которых сборник Нонния Марцелла и является основным источником нашего знакомства с текстом Луцилия. Из христианских писателей и современников Нонния Лактанций, цитируя Луцилия в своих произведениях, сохранил нам наиболее связные отрывки его сатир, в том числе великолепное место о добродетели, дающее нам возможность видеть политические, социальные и этические взгляды нашего автора. При этом характерно, что цитаты свои из Луцилия Лактанций брал не прямо из его произведений, а из упоминаний о нем Цицерона. Л. Мюллер прямо утверждает, что сочинения Луцилия стали приходить к забвению в III веке н. э. и вместо чтения полного текста его произведений с ним знакомились по «несомненно существовавшим антологиям, приспособленным к применению в школах, где проходили сатириков».

По мнению же Ф. Маркса, Лактанций пользовался именно такой хрестоматией. Более подробные сведения о изучении творений Луцилия в древности подобраны систематически во 2-й главе «Введения» Л. Мюллера (стр XIII—XXV) и еще более обстоятельно у Ф. Маркса (т. I, предисловие, стр. 1—85).

Наряду с этими следами, так сказать, ученой работы древности над текстом нашего автора — трудами грамматиков, эксцерпторов, глоссаторов и комментаторов — мы имеем довольно многочисленные доказательства усердного чтения его произведений образованными римлянами позднейших поколений.

Так, по подсчетам К. Цихориуса, один Цицерон упоминает 27 раз о Луцилии в своих реторических и философских сочинениях и письмах, а Ф. Маркс (о. с. LIX), полагает, что «в сохранившихся речах своих Цицерон нигде не привлекает творений Луцилия потому, что поэт был решительным сторонником знати и меньше всего писателем сторонником народа» (scriptor minime popularis). Невольно противопоставляешь это мнение утверждениям М. М. Покровского (стр. 94, «Истор. рим. литер.»),— что «Луцилий по собственному признанию решил писать для народа»; но противоречие здесь только кажущееся: «popularis» здесь по прямому смыслу значит «приверженец народной партии», т. е. противник знати.

По свидетельству Квинтилиана, Цицерон и Азиний Поллион и их современники не только для своего поучения, но и удовольствия отдыхали на поэтических красотах Луцилиевых творений от своих политических выступлений (I. O. I, 8, 11).

Горацию мы из всех римских писателей обязаны наибольшим количеством сведений о Луцилии и его произведениях. Он десять раз упоминает о Луцилии и его произведениях, и мы должны отнестись к этим упоминаниям с определенным, хотя и критическим доверием, как к историческим показаниям ближайшего последующего поколения.

В сатире 1,4 он говорит, что Луцилий в своем творчестве был последователем или подражателем писателей древней аттической комедии — Кратина, Эвполида и Аристофана, подражая им в осмеянии и исправлении этим путем людских пороков и отличаясь от них лишь новой

формой своих произведений. Он называет Луцилия «facetus, emunctae naris» (ст. 7—8), то есть остроумным и насмешливым, но находит в его произведениях следы поспешного творчества, благодаря чему осуждает его «многословие» и «отсутствие старания писать как надо», этим и объясняя его недостатки как писателя. В десятой сатире I книги он снова порицает его за нестройное течение его стихов, объясняя это излишней поспешностью творчества — «до 400 стихов в день».

В первой сатире II книги он называет Луцилия «мудрым» и указывает на «полную свободу», с которой Луцилий мог выражать свои мысли в своих творениях: «Словно верным друзьям, доверял он их своим книгам» и потому-то «как в обетных дощечках раскрыта перед нами вся жизнь старца» (ст. 33—34). Это последнее мнение Горация проливает свет на тесную связь творчества Луцилия и событий его жизни, ибо творчество это отражало как в зеркале не только личную судьбу поэта, но и было полно отзвуками его бурной эпохи: содержание его произведений — не выдумка, не продукт творческой фантазии поэта, а жизненное, живое отражение всего пережитого и испытанного за долгие годы. Свойство сатиры, как избранного им для себя рода творчества, само по себе требовало от поэта «ne quid falsi audeat, ne quid veri non audeat», (т. е., чтобы поэт не осмелился сообщать ложное и скрывать правду) и те примеры из вечно меняющейся действительности, которые он брал для осмеивания и исправления пороков и недостатков людей и общества — это живые исторические лица, типы, характеры, общественные отношения.

Именно этими указаниями на тесную связь содержания творений Луцилия с событиями всей этой эпохи и ценны для нас свидетельства Горация.

Что влияние Луцилия испытывали и отразили это в своих произведениях его преемники и последователи в сатире, как Гораций, Персий, Ювенал — вполне естественно. Гораций в сатире II, 1, 74 говорит прямо: «И я нечто значу, хотя и ниже Луцилия по положению и таланту», а в сатире 10, 47 —что «я уступаю основоположнику (сатиры Л. Т.); я мог писать лучше его, но никогда не осмелюсь снять с него славного венца». В сатире II, 1, 62, сл. он видит главную заслугу Луцилия в его обличительной деятельности, говоря, что «Луцилий первым осмелился писать стихотворения такого рода и срывать маску с тех, кто снаружи казался безгрешным, а внутри был достойным позора».

Персий, по свидетельству его биографа, избрал себе сатиру, как литературный род деятельности, под непосредственным влиянием чтения X книги сатир Луцилия.

Ювенал преклонялся перед силой обличений Луцилиевых произведений, называет его «великим» и говорит: «Всякий раз, как словно обнаженным мечом разил пылкий Луцилий — слушатель краснел, холод пробегал по нем и сердце мучилось от молчаливого сознания своей вины».

Но и у писателей не сатириков находим следы изучения или, по крайней мере, знакомства их с сатирами Луцилия, например, у Вергилия, Варрона, Плиния Ст., Петрония, Апулея, Фронтона, Авла Геллия и др. До конца II века н. э. были «ученые любители», сохранявшие в своих библиотеках творения Луцилия и этим спасшие их от окончательной погибели для потомства. В III и IV веках христианские писатели цитируют Луцилия; из них Лактанцию мы обязаны сохранением наиболее крупных отрывков его сатир из I, XV и др. его книг — о суеверии, о коварстве и вероломстве ласкателей, о дружбе и добродетели.

Современнику Лактанция Нонию Марцеллу Нумидийскому мы обязаны сохранением наибольшего количества выписок из Луцилиевых

сатир, причем, повидимому, он располагал полным собранием произведений Луцилия. «У этого очень богатого человека было несколько образованных рабов, между которыми он и распределял для сокращенной выписки отдельные произведения писателей» (Ф. Маркс, т. I, LXXIX) В результате получился составленный им для сына свод старинных слов и выражений латинского языка в алфавитном порядке, отдельные части которого неодинакового достоинства (что очевидно, зависит от степени образованности того, кто производил выписку), озаглавленного «De compendiosa doctrina per litteras». Поэтому основная масса сохраненного Нонием для нас наследия Луцилия состоит из отдельных стихов его сатур — именно тех, откуда взято данное слово: редко контекст превышает размеры одного стиха.

В таком виде — подлинные «растерзанные части поэта» — дошло до нас основное, сохранившееся от Луцилия. И, несмотря на это, эксперпты Нония драгоценны для нас: тремя четвертями всего, дошедшего до нас из Луцилия, мы обязаны его «Краткой науке». Лейденский (IX века) и Вольфенбюттельский (X века) кодекс Нония—наиболее ценные рукописи его сочинений. На их основании был издан в 1584 году Иосией Мерцером текст Нония, пользуясь которым в 1597 году Фр. Дуза дал первое издание Луцилия «Fragmenta poetarum veterum latinorum». Роб. и Генр. Этьеннов (Stephani), появившиеся в 1564 г., «ничего достойного упоминания для Луцилия не представляли» (Л. Мюллер, введ., XXV).

Работа же Ф. Дуза, пользовавшегося в своем издании, кроме Мерцера, еще и трудами своего отца Я. Дузы и его друга Иос. Скалигера по восстановлению сильно испорченного текста Луцилия и его толкованию, высоко ценится филологами: «Невозможно выразить словами с достаточной полнотой, сколь многим мы обязаны этому изданию Луцилия». (Л. Мюллер, введ., XXVI). «Как в еврейских сказаниях Моисей жезлом источил живую воду из скалы, так и эти ученые (Дуза — отец и Скалигер. Л. Т.) одарили новой жизнью спасенного от гибели Луцилия, так что интересующиеся античной литературой могли получить хоть некоторое представление о его творениях». Издание это имеет для нас тем большую ценность, что авторы его пользовались утерянной впоследствии рукописью грамматика Харизия. И по Ф. Марксу (Пред. CXV) «Издание это надо считать высоко ценным».

В 1614 году появилось второе издание Нония И. Мерцера, с новыми примечаниями и толкованиями на стихи Луцилия, и с этого времени вплоть до 1845 года (если не считать переиздания, работа Ф. Дузы в 1736 г.) ничего достойного внимания для современного исследования по Луцилию не появилось.

В 1845 году вышла работа Е. Ф. Корпэ «Фрагменты сатир Луцилия, пересмотренные и дополненные, с переводом и комментарием»: остроумию и учености ее позднейшие исследователи отдали должное (кроме Л. Мюллера, который странным образом даже не упоминает о работе Корпэ в своем «Введении»). Через год издал Луцилия Герлах: о достоинствах его труда критика отзывалась сдержанно.

Дальнейшие издания Л. Мюллера (1872), К. Лахмана (1876) и Э. Беренса (1886) использованы в работе Ф. Маркса, наравне с критическими примечаниями к Луцилию Ф. Бюхелера.

Издание Ф. Маркса (1904—5 гг.) и исследования К. Цихориуса (1908) замыкают ряд трудов по Луцилию. О последнем известном нам современном издании Луцилия (1934) Н. Терцаги сказано выше.

Таково в общих чертах положение с изучением Луцилия от древности до современности

Во всем этом наследии выделяются доныне нерешенные вопросы, важнейшие из которых следующие:

1. Не установлено, был ли Луцилий римским гражданином (Ф. Маркс отрицает это, К. Цихориус предполагает вероятным). Между тем только решение этого вопроса единственно может помочь нам правильно понять роль Луцилия в кругу его политических друзей и противников и объяснить многое из уцелевших отрывков его произведений.

2. Первоначальная история римской сатиры — от ее зарождения в недрах фольклора до Луцилия — недостаточно известна нам, что затруднит правильную оценку для нас того нового, что принесло с собой в римскую литературу и мировую литературу творчество Луцилия.

3. Необходимое историческое истолкование отрывков сатир Луцилия (в духе работ К. Цихориуса, В. Шмитта и Мюнцера), как отражение политической жизни римского общества в период 133—105 гг., представляет большие трудности при современном состоянии Луцилиева текста; но более верного пути к правильному пониманию роли и значения творчества Луцилия для его времени у нас нет. Достаточно просмотреть установление хронологии отдельных книг Луцилиевых сатир (крупная заслуга работ Ф. Маркса), чтобы убедиться в этом.

4. Разнобой и противоречия мнений ученых о характере и значении творчества Луцилия должны быть приведены к общему итогу, поскольку возможно, базируясь преимущественно на правильном марксистском понимании особенностей исторической жизни Рима его времени.

**
*

По этимологическому значению слово «satura» (от sat-ur — сытый), дает мысль об изобилии, насыщенности, богатстве. Таково значение корня sat — в латинском языке: sat, satis — достаточный, достаточно; satiare, saturare — насыщать, satietas, saturitas — сытость; sat-ur — сытый; Saturnus — бог золотого века; веселый праздник в честь его справлялся в Риме с 17 декабря (римские «святки») и назывался saturnalia.

Поэтому название сатура, установленное еще античной антикварной наукой для обозначения первоначального вида римских сатирических и публицистических произведений, должно быть дифференцировано от более широкого понятия «сатира»; «сатура» относится к «сатире», как вид к роду и должна быть сохранена в научной номенклатуре как самостоятельный термин.

Разнообразие форм satura, satira и satyra, засвительствованное нам античными грамматиками и писателями, как различное написание одного и того же слова, имеет следующее основание: satura есть древнейшая латинская форма слова, satyra — более позднее ученое название, а satira — эллинизированная форма его. Обе последние формы обязаны своим появлением ложной этимологии — производству корня слова от греческого satyros, а не римского satur. Смешению этих форм возможно способствовало то обстоятельство, что в некоторых формах древне-латинского языка замечается вообще смешение звуков i и u.

Укреплению этой ложной этимологии способствовало мнение римских эллинистов о полной зависимости римской сатуры от греческой комедии. Гораций, например, в четвертой сатире первой книги прямо утверждает, что творчество его знаменитого предшественника по сатире Луцилия «всецело зависит» от древней аттической комедии; однако такая точка зрения о происхождении римской сатуры разделялась уже в древности далеко не всеми. Квинтилиан в десятой книге своих «Наставлений оратору» (X, 1, 93) говорит, что «сатура всецело наша», т. е.

является исконно римской, — взгляд ярко националистический и прямо противоположный высказанному выше.

Противоречивость этих двух точек зрения представителей римского литературоведения была не только обусловлена расхождением их личных мнений, но и отражала взгляды двух антагонистических течений в римской антикварной науке — эллинизма и национализма.

Эллинисты преклонялись перед греческой культурой, как основой римской культуры во всех областях жизни и литературы. Устами Горация они заявляли, что сами музы дали грекам изящество речи, что римляне, суровые победители Греции, были сами побеждены ее культурой. Из такого же взгляда вытекало, например, отрицание Цицероном самостоятельности римской историографии, сознательно игнорирующее труды Катона и его последователей. Вполне естественно, что и в вопросах своей литературы римские эллинисты везде искали зависимости ее от греческой. Отсюда и вытекали их упомянутые утверждения о происхождении римской сатуры, намеренно не принимающие в расчет литературной деятельности Энния как сатирика, будто Луцилий «полностью зависит» от греческих образцов.

Вторые противопоставляли этому взгляду утверждение, что в отдельных отраслях римская культура развивалась самостоятельно, независимо от влияния греческой, например, в области права, а в литературе в области сатиры.

Националистическое течение, начавшееся в Риме еще в начале II века до н. э., как реакция на быстрые успехи греческого образования и культурного влияния в Риме, отразилось, например, в Катоновых нападках на «негоднейший и неисправимый» греческий народ. Эти националистические взгляды и выкристаллизовались в указанных суждениях Квинтилиана, а в особенности в крайне важном для нас свидетельстве Тита Ливия (VII, 2, 6—8) о происхождении римской сатиры.

Противоречия и неясности в свидетельствах древних авторов о происхождении римской сатиры делают исследование о ее возникновении затруднительным, и потому вопрос этот должен считаться пока нерешенным в нашей науке.

Свидетельства эти, если привести их в хронологическом порядке, касаются больше всего этимологического значения слова «satura».

1. По Фесту «сатура» — род кушанья, составленного из разнообразных продуктов, и закон, состоящий из многих отдельных законоположений, например, тройной «lex per saturam» Лициния Столона и Секстия Латерана (363 год) о разделе общественных земель — типичный «комплексный» закон. Потому-то при утверждении законов и прибавляется: «neve per saturam abrogato aut derogato», (т. е., чтобы их не отменяли и не отклоняли в общем списке). Цитатами из речей Т. Анния Луска против Т. Гракха и Г. Лелия подтверждает Фест это свое определение сатуры.

2. По Исидору (Origines, V, 16) «сатура — это закон, в котором говорится одновременно о нескольких вопросах: назван он так от многообразия содержания и вроде как от изобилия; откуда «писать сатиры» значит творить разнообразные поэтические произведения, как Гораций, Ювенал и Персий».

3. По Павлу, пользовавшемуся Фестом, «сатурой называется и род пищи (вид кушанья), состоящий из различных продуктов, и закон составленный из многих различных законоположений, и род поэтического произведения, в котором говорится о многих вещах».

4. По Диомеду «сатура получила название или от сатиров, ибо в такого рода произведениях говорится о смешных и непристойных вещах, какие делаются и говорятся сатирами, или от «полного блюда»

которое у древних приносилось богам в жертву наполненное многими разнообразными начатками, и от изобилия и избытка содержания называлось «сатура».

Это свое мнение Диомед подкрепляет ссылкой на «Георгики» П. Вергилия (II, 194 и 394), но, очевидно, не считает вопрос решенным, ибо тут же приводит и иные мнения о происхождении этого слова, ссылаясь определенно на Варрона. «Или (сатура называется. Л. Т.) от начинки (фарша) известного рода, который, как говорит Варрон, от многообразия состава называется сатурой». Мнение подкреплено указанием на место Варрона, откуда Диомед его заимствует (вторая книга исследований Варрона о Плавте).

«Иные, наконец, считают, что названа она так от комплексного закона (a lege satura), в котором в одном законопроекте содержится одновременно многое, ибо и в сатирическом поэтическом произведении заключается одновременно много отдельных сюжетов». Это мнение Диомед подкрепляет ссылками на Луцилиеву первую книгу сатир (ст. 48) и на Саллюстия («Югуртинская война», гл. 29, 5).

Перед нами — добросовестное перечисление всех мнений, высказанных ко времени Диомеда о происхождении и значении термина «satura».

5. В предисловии к **схолиям** к Горациевым сатирам (кн. I), автор их приводит несколько разноречивых мнений по нашему вопросу.

«Сатирой называется род кушанья; название получено от хора отца Вакха, который является подателем вина и яств».

«Большая часть утверждает, что сатира получила свое наименование от наполненного различными плодами блюда, которое приносится в храм Цереры, ибо и оно называется этим же именем. Потому-то и этот вид стихотворений назвали сатирой, что он так насыщен различным многообразным содержанием, чтобы удовлетворить слушателей. А другие говорят, что сатира названа так потому, что так же свободно нападает на людские пороки и преступления, как пресытившиеся (т. е. пьяные) люди».

6. Эванций (о комедии, стр. 16): «А затем отсюда берет начало и иной вид творчества, т. е. сатира, которая именуется так от сатиров, божеств, как известно, всегда дерзких и нахальных»... «Сатира эта была стихотворением такого рода, что в ней хотя и в грубых, подобных деревенским, шутках, но без упоминания названия и собственного имени какого либо лица, говорилось о пороках граждан. Но и этот вид комического творчества повредил многим поэтам, так как они, взяв под подозрение влиятельных сограждан, описывали их действия в дурную сторону и таким образом, исказили характер этого вида поэзии. Первым этим новым способом писал Луцилий так, что сделал это поэзией, т. е. многими книгами однородного поэтического вида».

Мысль не вполне четкая, но ясна достаточно, чтобы отметить ценное признание за Луцилием создания сатиры, как особого литературного жанра.

7. У Исидора (Orig., VIII, 7, 7) читаем: «Есть два рода комиков, старые и новые. Старые выводили шуткой комическое на сцену, как Плавт, Акций, Теренций; новые называются сатириками, ибо ими вообще преследуются пороки, как Флакк, Персий, Ювенал и др. Ведь они нападают на всеобщие недостатки и не уклоняются от опороченья всякого преступника, ни от обличения преступлений и дурных нравов любого человека...

А сатириками они называются или потому, что (произведения их Л. Т.) полны всевозможного красноречия или от избытка и изобилия — ибо (в сатире. Л. Т.) говорится одновременно о многих вещах,— или от того блюда, которое обычно приносилось в языческие храмы с раз-

личными плодами или фруктами; или же имя это взято от сатиров, которым безнаказанно сходит все, что говорится в опьянении».

8. У Корнута в комментарии к Персию: «Сатира называется или от приносимого богам блюда..., или от сатиров, ибо она сходна с их свойствами».

9. У Т. Ливия: VII, 27, см. ниже.

10. Диомед: «Сатирой теперь называется у римлян обличительное стихотворение, произведение, составленное по образу древней комедии для борьбы с людскими пороками; такие произведения писали Луцилий, Гораций и Персий.

Но раньше называлось сатурой стихотворное произведение, состоящее из различных поэтических сюжетов, какие писали Пакувий и Энний».

Таковы основные сведения о сатуре, сообщаемые нам древними авторами. Из них надо выделить, как особо важное, свидетельство Тита Ливия о происхождении сатуры, как народной драматической сценки или инсценировки типа безыскусственного дивертисмента. «Эти актеры не обменивались между собой нескладными и грубыми стихами, как раньше на фесценнинах, а представляли сатиры с определенным ритмическим размером, с написанными для исполнения под аккомпанемент флейты ариями и соответственной жестикуляцией. Впоследствии через несколько лет Ливий Андроник первым решился перейти от этих сатур к связному изложению сюжета».

Итак, по Ливию, название «сатура» первоначально усвоено было безыскусственным зародышам римского народного драматического творчества еще до начала греческого влияния на римскую культуру, носившим характер диалогических импровизаций. Эти-то драматические импровизации, повидимому, по разнообразию и пестроте своего состава, получили название «сатуры», т. е. «смеси», и как породившие их празднества фесценнин, возводятся Ливием к туземному, этрусскому, а не иностранному греческому влиянию и приурочиваются появлением к половине IV века до нашей эры.

Из этой-то народной римской драмы, называвшейся «сатурой», и вырастает, по свидетельству древних грамматиков, тот первоначальный вид поэтических произведений, который впоследствии разовьется в дидактическую и публицистическую сатуру. Эта эволюция ее всего яснее указана у Диомеда (Кейль, стр. 485): «Раньше сатирой называлось стихотворное произведение, состоящее из разнородных стихотворений; такие писали Энний и Пакувий. ...Теперь сатирой называется у римлян обличительное стихотворение, сложенное для порицания людских пороков по образцу древней комедии; такие писали Луцилий, Гораций и Персий».

Совершенно ясные свидетельства древних грамматиков подчеркивают в сатире:

1) разнообразие содержания,
2) обличительный характер,
3) дидактическую установку,
4) социальную направленность.

По упомянутому свидетельству Т. Ливия, эта первоначальная сатура — народная римская драма — лишь с началом греческого влияния в римской литературе уступает место пересаженной Л. Андроником на римскую почву греческой драме. Т. Ливий прямо указывает, что «Ливий Андроник первый решился от сатур перейти к связному изложению сюжета», то есть от народной театральной сценки (дивертисмента) перейти к постановке на сцене связного и целого сюжета.

Так произошла замена римской сатуры — народной сценки — комедией по греческому образцу. Вытесненная ею из народного театрального обихода, сатура перешла в нарождающуюся под греческим влиянием римскую литературу и заняла в ней как раз то место, которое отняла у нее в фольклоре чужестранка,— место обличительной поэзии.

Гораций в послании к Августу (Ep. II, 1,145), говоря о зарождении начальной римской драмы еще до греческого влияния, выводит ее из народных обрядовых игрищ, фесценнин, «где попеременно перекидывались между собой грубыми шутками». Это свидетельство прибавляет к характеристике сатуры-сценки признак антифонности, хорового диалога, образцы которого засвидетельствованы в древнейших примерах обрядовой римской поэзии. Шутки и грубые остроты фесценнин были безыскусственной импровизацией, где «нет ни плана, ни обдуманной идеи..., а все предоставляется на волю природы и внезапного вдохновения» (Модестов).

Отсюда понятна та диалогическая форма, которая обусловила для литературной сатуры название «беседы» (sermo).

Таков гипотетический путь эволюции сатуры драматической сценки в литературную сатуру-смесь, проделанный римской сатирой за полтора столетия, с половины IV до начала II века до н. э. К ее характерным отличиям, сверх уже упомянутых, надо прибавить постепенную замену внешней формы диалога формой беседы, то есть связного развития известной темы. Такой она и выходит на свет из рук своего первого автора Энния (239—169 до н. э.).

Однако приведенные выше свидетельства древних авторов о происхождении и названии авторов в силу своего разнообразия и противоречивости были камнем преткновения для исследователей. Достаточно показать это на примере Ф. Маркса.

Свидетельство Варрона, на которое ссылается Диомед, он считает неясным (Prol. X); ему кажется невероятным, чтобы в своем исследовании о Плавте Варрон касался вопроса об истории римской поэзии. В. Флакк, производящий название «сатира» или от «выдуманного им комплексного закона» (a satura lege) или от полного блюда (a satura lance), не внушает ему доверия потому, что «он совершенно воздерживался от сравнения этих слов».

Т. Ливий с его прямым и ясным свидетельством отвергается им: «Написал это Падуанец скорее риторически, чем исторически, да по одному этому месту нельзя установить существование у древних римлян сатуры как драматического народного стихотворения». Приводимые Диомедом, кроме Варрона, толкования древних о происхождении и значении слова «сатура» снова не внушают ему доверия своей противоречивостью. А с мнениями позднейших грамматиков он просто не считается: «Все, что они говорят, или взято из Диомеда, или сущие пустяки». (Предисл. XII).

Эванций, производящий сатуру от греческих сатиров (св. 6-е) получает такую оценку: «Долго рассказывать его неосновательные рассуждения», а Исидор (св. 7) еще более резкую: «Нет желания объяснить его глупости». У схолиаста Горация (св. 8), по его мнению, «в рассуждениях тоже много глупостей» (там же)

«Сущие пустяки», «пустые рассуждения», «глупость», «много глупостей»,— аргументация сильная, но не убедительная и потому-то доверия к концепции самого недоверчивого критика не внушающая.

Концепция эта поистине может быть названа сверхкритической: «Всюду, где бы у древних писателей ни говорилось о значении слова «сатура» и ее происхождении, мы чувствуем следы кропотливой работы ученых грамматиков, которые о многом должны были предполагать, по-

дозревать, догадываться, а знали об этом роде поэзии весьма мало». (Prol. X). Это мнение, однако, совершенно недостаточно обоснованное у Ф. Маркса.

Разноречивость показаний древних по нашему вопросу породила целую литературу (см. Schanz—Hosius. Römische Literaturgeschichte, т. I. Мюнхен, 1930); но сложность материала не дает исследователям права расправиться с ним путем простой выкидки, как недостоверных, всех показаний древних авторов, кроме Диомеда. Это значило бы, фигурально выражаясь, выплеснуть воду из ванны вместе с купаемым ребенком.

Попробуем внести посильную ясность в освещение этой проблемы.

В показаниях древних авторов можно различить:

1) свидетельства о происхождении термина «сатура»,

2) этимологические толкования этого термина,

3) указание на связи сатуры, как литературного вида, с фольклором (фесценнины),

4) указание на связь сатуры с обличительной политической комедией греков,

5) указание на существование в IV веке до н. э. в Риме сатуры — народной драматической сценки,

6) свидетельство об эволюции этой сатуры, возникшей под этрусским влиянием, в драматургические сценические произведения, благодаря греческому культурному воздействию через Л. Андроника и его преемников,

7) указание, что за отсутствием в Риме условий для успешного развития политической комедии сатира с Энния перерождается в новый литературный жанр фельетона — смеси дидактического и отчасти обличительного характера.

8) свидетельство, что основоположником этого нового литературного жанра в Риме был Г. Луцилий.

Отмахиваться от всех этих показаний, как это делает Ф. Маркс, невозможно; надо привести их к некоему убедительному единству. Основной трудностью является перекинуть мост между сатурой — народной сценкой и сатурой — фельетоном, т. е. уже чисто литературным произведением. Но трудность эта больше формальная, чем по существу.

В самом деле, в развитии римской драмы Ливий Андроник **уже превратил сатуру** — безыскусственную народную сценку — в драматическую форму, введя ее, таким образом, **в литературный обиход Рима.**

С 363 г. до н. э. (к которому Т. Ливий приурочивает появление в Риме этрусских актеров, впервые поставивших там мимическое представление, которое настолько понравилось, что ему стала подражать римская молодежь) до времен Ливия Андроника, Невия и Энния прошло, примерно, 150 лет. А обличительный характер римская литература приобретает уже с Невия: «Он вносил в свои произведения намеки на современников»... «В комедиях и отчасти в сатурах» есть едкие нападки на знаменитого Сципиона Африканского; есть заявление о желании говорить свободным языком; есть взгляд на театр, как на арену бичевания пороков и особенно раболепства» (М. М. Покровский, Ист. римск. литер., стр. 36).

Покойный академик М. М. Покровский, упоминая о «сатурах» Невия, очевидно, разделял высказанное в свое время Бэренсом мнение о том, что Невий писал и сатуры (одна из его комедий носит именно такое заглавие). Полагаю, что за отсутствием данных утверждать это нет оснований; но для нас в высшей степени ценно в этом мнении определенное идейное сращение обличительной комедии с новым зарожда-

ющимся литературным жанром сатуры: совершенно ясно, что обе они — оружие разгоравшейся в Риме классовой борьбы.

«Ни сатура — драма, ни сатура — поэтический фельетон, поэтическая смесь — еще не сатира в собственном смысле; но ясно, что последняя уже эволюционирует в этом направлении и ждет, повидимому, лишь благоприятных условий, чтобы стать на ноги и сказать свое самостоятельное слово» (И. И. Холодняк, Ист. римск. лит., т. III, стр. 55—56).

Мостик перекинут... Выводы, сделанные нами, получают достоверное историческое истолкование и позволяют преодолеть безнадежное скептическое недоверие главного предшественника нашего в изучении истории сатиры, Ф. Маркса.

Первое положительное свидетельство о сатуре, как литературном произведении мы имеем относительно Энния, которому приписывается четыре книги произведений, названных им самим «сатурами». Но так как от этих произведений до нас дошел только перечень заглавий и ничтожные отрывки текста, то судить о том, какой была эта Энниева сатура, почти невозможно. Во всяком случае **назидательный характер** можно предположить для его «Наставлений», **рационалистическое свободомыслие** — для его «Эвгемера» и **изложение эпикурейских взглядов на природу** — для его «Эпихарма». Повидимому, все эти произведения были поэтическими переделками или сокращенным изложением греческих оригиналов и были написаны самыми разнообразными размерами.

Разнообразие содержания Энниевой сатуры придает ей характер литературной смеси — «carmen quod ex variis poëmatibus constabat», (т. е. произведение, которое состоит из разных сюжетов) по определению Диомеда и genus carminis ubi de multis rebus disputatur» (т. е. род произведения, где говорится о многих вещах), по определению Феста.

Судя по перечням содержания четырех книг Энниевых сатур и сохранившимся их фрагментам он трактовал в них о вопросах философии природы, истории и религии, давал литературные характеристики, затрагивая вопросы морали; но наряду с этим беседовал о кулинарном искусстве, писал эпитафии, эпиграммы и басни.

Благодаря такому характеру **сборников** разнородных произведений, книги сатур Энния считают первым римским подражанием греческой форме поэмы-смеси, введенной в литературный обиход александрийцами. Они были сатурой-смесью, своеобразным **поэтическим фельетоном**, положившим начало **римской публицистике.**

Следующим этапом в развитии литературной римской сатуры — сатиры были произведения ученика Энния, трагика Пакувия (219—139 гг. до н. э.), но судить об их содержании и характере, за отсутствием материала, невозможно. Можно лишь предположить, что Пакувий развивал в своих сатурах литературные традиции своего учителя и дяди Энния (Пакувий был сыном его сестры), усилив в них элементы философский и рационалистический, — поскольку они составляют отличительную черту сохранившихся отрывков его дошедших до нас трагедий.

В таком положении была римская сатура к половине II века до н. э.— времени окончания борьбы Рима с Карфагеном, когда в римской литературе появляется крупная личность и незаурядный талант Гая Луцилия. В его руках **сатура-смесь** Энния и Пакувия, дидактического преимущественно характера, превращается в публицистическую сатуру — сатиру, которая явится мощным орудием идеологической борьбы, развернувшейся на фоне обострения классовых противоречий в Риме того времени.

**
*

С успешным окончанием в 168 г. четырехлетней борьбы против Македонии для Рима наступил 15-летний относительно мирный период. Военная добыча, бывшая результатом этой борьбы, обогатила римское государство: по Плинию Старшему (Nat. Hist., XXXIII, 3, 35) в 157 году запасы золота в государственной казне Рима были свыше 16800 фунтов, серебра — свыше 22000 фунтов, а одной серебряной монеты было на 61 миллион фунтов (римский фунт 327½ граммов). Полибий (XXXII, 11) прямо говорит о всеобщем обогащении, бывшем результатом этой победы.

Плутарх в биографии Эмилия Павла говорит, что македонская добыча была настолько велика, что после нее была отменена навсегда поголовная подать. Обилие денег привело к вздорожанию жизни. «Цены на предметы промышленности повысились, напротив, доходы большинства собственников уменьшились... Древнее итальянское земледелие стало падать... Борьба за существование начала усиливаться и в Риме, и в Италии; во всех ремеслах, во всех предприятиях, за которые только можно было браться с небольшим капиталом, развивалась конкуренция, а прибыль уменьшалась: нищета начала вить гнездо повсюду... В Риме, где все теснились, привлекаемые богатством метрополии, голод сделался обычным, грозным явлением. При все возрастающих размерах и увеличении населения город должен был искать хлеба для своего прокормления на рынках более отдаленных; но чем дальше был рынок, тем более дорожал хлеб в Риме, и когда случался неурожайный год, простой народ страдал от голода и входил в долги» (Э. Ферреро «Величие и падение Рима», т. I, стр. 38—41, издание Сабашниковых, М., 1911).

Если к этой характеристике экономического положения Рима в 50 гг. II века до н. э. прибавить сжатое, но верное изображение внутренней жизни Рима в ближайшее примыкающее десятилетие, даваемое Ф. Лео в «Очерках из истории римской литературы», то картина получается еще более яркая.

«За разрушением Карфагена и Коринфа в 146 году для Рима наступает период роздыха, когда на первый план выступили грозные вопросы внутренней италийской политики.

В Риме, ставшем новой столицей мира, закипела пестрая литературная жизнь. В эту решающую эпоху Рим развивает свои лучшие силы в деле самоустроения и заимствования; достигнутые к тому времени успехи в собственной литературе становятся прочной основой для дальнейшего развития».

Исторический смысл происходивших в Риме во 2-й половине II века до н. э. политических и социальных сдвигов будет яснее, если мы проследим положение и состояние отдельных классов римского общества, особенно его правящей верхушки.

«Все более становится очевидным, что сенатская олигархия со старым аппаратом города-государства уже не в силах справиться со сложными задачами управления и удержания социального равновесия... Критическое состояние римской республики, которой угрожала потеря колоний (провинций) и которая потрясалась революциями рабов, с неотложной настойчивостью требовало социально-экономической реформы. Не ясно было только, откуда пойдет инициатива реформ» (В. Сергеев, «Очерки по истории древнего Рима», т. I, стр. 162).

Исследователями указывается (Э. Ферреро, о. с., т. II, стр. 296—7), что «ранее сенат имел энергию и авторитет постольку, поскольку он был органом одного класса, управлявшего Римом, был органом той аристократии крупных собственников, все воспитание которой было направ-

лено на войну и на политику, которая подчинялась суровой дисциплине в семье и в обществе и была в согласии относительно немногих существенных вопросов... Но с империализмом... больше не видим лиц, подобных деятелям древнего времени, дисциплинированных, готовых исполнять общественные обязанности, во всем отлитых по одной форме». Другие (т. I, стр. 41) отмечали обеднение, порчу и исчезновение старой римской аристократии, прогрессирующий физический, экономический и моральный упадок правящего класса Рима... «Незаметно Рим стал управляться уже не аристократией, смотревшей на власть, как на обязанность, но знатью, выродившейся, нуждавшейся, стремящейся занятием государственных должностей приобрести себе богатство».

Со смертью в 149 году последнего римлянина старого закала — Катона Старшего (234—149), с исторической сцены сошло то славное поколение вождей и политических деятелей Рима, которое выросло в суровой простоте деревенской жизни, воспиталось в труде и получило свою закалку в великих войнах с Ганнибалом и на востоке, которое создало Риму его величие своей работой на войне и в мире,— люди суровой честности и неподкупной справедливости, как они ее понимали, блюстители строгих нравов, у которых слово не расходилось с делом, хранители старых римских традиций в частной и общественной своей деятельности,—те «iusti et tenaces propositi viri» (мужи справедливые и твердые в своих предначертаниях), лучшим образцом которых был сам Катон. Характеристика его у Т. Ливия (XXXIX, 40) и у Корн. Непота (Cato Major 3), отчасти у Цицерона и Плутарха, которую надо дополнить сохранившимися остатками из его произведений, делает нам ясным и понятным его исторический облик не только как индивидуальный образ замечательной личности, но и как **тип римского государственного человека** предшествовавшей интересующей нас эпохи.

«Если у тебя чего нехватает, займи у себя самого»,— было его принципом в экономике; «от безделья люди плохим делам учатся». «Жизнь наша — как железо. Если железо в работе, то оно срабатывается, а коли не в работе, его ржавчина точит. Так и люди: от работы человек изнашивается, а если ему никакой работы не давать, все равно от безделья и лени погибнет больше, чем от самой работы»,— было принципом его в личной жизни.

«Держись сути — слова найдутся»... «Оратор — прежде всего честный человек, а затем — говорить умеющий», было руководящим началом его ораторской деятельности. «У наших предков было так заведено и в законах написано, что на вора двойную пеню накладывать, а на ростовщика — четверную»... «Мелкие воришки сидят у нас на цепи или на веревке, а господа крупные воры расхаживают в золоте и пурпуре»— эти слова характеризуют его отношение к фактам казнокрадства и ростовщичества — двум язвам его времени, с которыми он неумолимо боролся во своей государственной практике. «Об этих «graeculi», я еще поговорю с тобой, сын мой. Я объясню, что хорошего нашел у них в Афинах; докажу, что неплохо заглянуть в их книги, но только никак ими не увлекаться... Это — совершенно негодный, неисправимый народ... когда это племя сообщит нам свою культуру, оно все погубит». Этот отрывок показывает взгляды Катона на начавшееся на его памяти и все усиливавшееся влияние греческой культуры на римское общество, влияние, с которым он боролся всю жизнь.

«Катон жил в крайне опасное для римского национализма время. Он верил в римский Рим, а не культурную колонию Афин... Римская интеллигенция его времени была захвачена эллинизмом: и в семье, и в школе, и в религии, и в культуре вообще, в частности в литературе, корни эллинизма были довольно глубоки и прочны»... «Расцвет эллиниз-

на в Риме падает как раз на годы политической деятельности Катона, которому приходилось или, сложа руки, смотреть на мирное завоевание Греции в Риме и Италии, или попытаться выполнить свой долг патриота, как он его понимал,— попытаться бороться с эллинизмом, что он делал до самой смерти» (И. И. Холодняк, Ист рим. литературы, т. III, стр. 173).

Таков типический, повторяю, образ государственных людей Рима предшествовавшей эпохи. Конечно, не все они обладали характером, дарованиями и разносторонностью Катона; но существо их мировоззрения и житейской практики безусловно тождественно было с теми принципами, которыми он, римлянин старой закваски, сознательно руководился во всей своей деятельности.

Охарактеризовав в общих чертах экономическое положение Рима в половине II в. до н. э., наличие все развивающихся в римском обществе того времени социальных противоречий, моральное разложение правящей верхушки этого общества и победное шествие греческой культуры в его среде, мы получаем тот общий исторический фон, на котором придется рассматривать деятельность Г. Луцилия.

На смену государственным деятелям типа Катона пришло новое поколение, лучшим в смысле типичности образцом которого был сын победителя Персея при Пидне, Эмилия Павла, усыновленный сыном победителя Ганнибала при Заме — Публий Корнелий Сципион Эмилиан (184—129), обычно называемый в отличие от своего деда по усыновлению «Сципионом Младшим». Незадолго до смерти суровый Катон, изучивший греческий язык и литературу, выделил его своим вниманием из среды римской аристократической молодежи, как «образец древне-римского чистого юноши» (И. Холодняк), способного осуществить заветную мысль, тревожную заботу всей жизни Катона — окончательное уничтожение Карфагена. Он прощал ему ради этого и увлечение эллинизмом, вполне понятное Катону, так как родной отец С. Эмилиана привез в Рим после победы над Персеем в 168 году всю его огромную греческую библиотеку; ей-то юноша был обязан, главным образом, своим широким образованием.

Личность С. Эмилиана современники и потомки рисуют нам яркими красками. Он был другом и учеником Полибия, занявшего в его окружении, примерно, ту же роль, какую в кружке его великого деда играл Энний. «Выдающийся человек, почтенный ученый, великий полководец, благородный характер... один из редких по способностям, храбрости и знаниям представитель выродившейся римской аристократии, единственный великий и энергичный полководец своего времени»,— таков его образ, перешедший в историю (Э. Ферреро, о. с., т. I, стр. 46—47). Дом его был центром, к которому тяготели наиболее видные и культурные люди Рима его времени — политики, историки, философы, литераторы; около него, как раньше около его великого деда по усыновлению, Сципиона Старшего, образовался кружок выдающихся людей его времени — знаменитый юрист Гай Лелий, историки Полибий и Семпроний Азелион, комедиограф Теренций, философы Клитомах (скептик) и Панеций (стоик), оратор Постумий Альбин и поэт Гай Луцилий. «Разумеется, это был не литературный кружок, а определенная политическая группировка идейных единомышленников, хорошо понимающих, что нельзя более медлить с проведением необходимых социально-экономических реформ и реорганизацией конституции» (В. Сергеев).

Еще ярче он выходит в мастерском изображении Т. Моммзена (Р. И., т. II, стр. 82): «Подобно своему отцу, он был уравновешенным человеком, здоровым душой и телом, никогда не знал никаких болезней, никогда не колебался принять необходимое решение. Еще с юных лет

он чуждался обычной манеры начинать свою политическую карьеру в передних влиятельных сенаторов и декламациями в судах. Напротив, он любил охоту. Семнадцатилетним юношей, отличившись в войне против Персея, в которой он участвовал под начальством отца, он испросил себе в виде награды разрешение охотиться в заповедниках македонских царей... Но всего охотнее посвящал он свои досуги занятиям наукой и литературой. Благодаря заботам отца, он в ранней юности приобщился к настоящему греческому образованию, далекому от грубого верхоглядства вульгарных подражателей эллинской культуры. Своей меткой и серьезной оценкой хороших и дурных сторон греческой культуры и своим благородным поведением этот римлянин импонировал придворным восточных царей и даже насмешливым александрийцам. Его эллинская образованность сказывалась, главным образом, в тонкой иронии его речи и в классической чистоте его латинского языка. Он не был писателем в узком смысле, но, подобно Катону, записывал свои политические речи; позднейшими литераторами они высоко ценились, как образцы мастерской прозы наравне с письмом его сестры, матери Гракхов. Он охотно окружал себя лучшими римскими и греческими литераторами, а его коллеги по сенату, не имевшие других достоинств, кроме знатного происхождения, не могли простить ему пристрастия к этому плебейскому обществу. Это был надежный и серьезный человек, на честное слово которого одинаково полагались друзья и враги. Он не занимался постройками и спекуляциями и вел простой образ жизни. В денежных делах он был не только честен и бескорыстен, но и отличался деликатностью и щедростью, которые особенно выделились на фоне коммерческого духа его современников. Он был хорошим солдатом и даровитым офицером. С войны в Африке он вернулся на родину увенчанным почетным венком, которым обычно награждали в Риме тех, кто для спасения римских граждан подвергал опасности собственную жизнь. Эту войну он начал офицером и кончил главнокомандующим; однако обстоятельства не доставили ему случая испытать свой военный талант на действительно трудных задачах... Он обладал характером честным и прямым и, казлось, он больше чем кто-либо другой, подходил для того, чтобы с помощью органических реформ бороться с начавшимся разложением... Главным образом, благодаря его содействию даровитый и отличавшийся старинной строгостью нравов и честностью Луций Кассий мог провести, несмотря на сильнейшее сопротивление оптиматов, свой закон о тайном голосовании в народном собрании... Вместе с тесным кружком друзей, он за всю свою жизнь не примкнул ни к аристократам, не простившим ему его выступления в пользу закона Кассия, ни к демократам, которых он не удовлетворял и не хотел поддержать полностью... В качестве цензора в 142 г. он преследовал великосветскую молодежь, брившую бороды и носившую иноземные одежды, и с суровым красноречием убеждал граждан соблюдать добрые нравы предков... Он ясно сознавал размеры зла» (стр. 83 и 84).

Что эта историческая характеристика (из которой выпущены моменты, с которыми исследователь не согласен), близка к объективной истине, особенно в заключительной части,— свидетельствует вся жизнь и загадочная смерть Сципиона Эмилиана в 129 году.

Как тип просвещенного человека своего времени и положения, он полагал, что для избежания надвигающейся социальной опасности «надо поддерживать все хорошее, что было в старом обществе, присоединить к нему лучшие приобретения новых времен, желая соединить прошлое с настоящим» (Э. Ферреро).

Каковы были политические цели Сципиона и его кружка? Опираясь на Плутархову биографию Т. Гракха, содержание приводимой А. Гел-

лием (N. A., IV,30) речи Сципиона и сообщение Светония (Vita XII, Caes., 89) и того же Геллия (N. A., I, 6), а особенно Полибия (VI, 10, 18), бывшего несомненно вместе с Луцилием авторитетом Сципионова кружка, без погрешности установим, как это принимают и современные советские историки, что и сам он и кружок его принадлежали к типу **просвещенных консерваторов**; они не собирались устраивать переворота или революции, а, наоборот — разумными уступками новому в сочетании с прочным из старого хотели предотвратить ее. «Большая часть друзей Сципиона... желали сохранить высшее руководство за сенатом, но при условии проведения необходимых социально-экономических реформ и реорганизации конституции» (В. Сергеев, 1,163).

Политическая деятельность Сципиона встречала противодействие, прежде всего, в самом сенате: не все сенаторы были достаточно просвещенными, чтобы понимать необходимость реформ, как ее понимал Сципион и его друг Лелий Младший. И что это противодействие было серьезным, показывает лучше всего судьба закона, предложенного Лелием Младшим в сенате, являвшегося по существу основной мерой в осуществлении задуманных Сципионом Эмилианом реформ — о наделении землей. Закон этот был по существу воскрешением забытого закона Лициния Столона и Секстия Латерана (тот самый «lex per saturam» о разделе общ. земли 363 г, о котором выше упоминалось).

Под напором противной партии автору закона пришлось от него добровольно отказаться, за что он и получил лестное название «мудреца». Отказ этот обозначал по существу крушение всех реформистских начинаний Сципиона Эмилиана.

Оба свои консульства (147 и 134 гг.) Сципион получил вопреки противодействию своих политических противников. Оно заходило так далеко, что избранный уже консулом, он не мог получить от сената денег на содержание армии и должен был собирать ее из личных средств. И отголоски этой борьбы отразились в произведениях Луцилия. И хотя исследователи основательно указывают, что «в творчестве Луцилия многое удивительно и неясно» (Ф. Маркс, о. с. Предислов., стр. XVI), однако не подлежит сомнению, что нападки Луцилия на Лупа и Метелла (кн. XXVI—XXX) были именно следствием политической борьбы.

Про Луция Корнелия Лентула Лупа нам известно, что он был консул в 156 г., цензор в 147 и председатель сената в 131 и был тогда противником Сципиона Эмилиана. И в сохранившихся отзывах Луцилия имеют место 6 упоминаний его имени (стихи 3, 47, 54, 785, 1261 и 1313).

«Primores populi arripuit populumque tributim», т. е. Луцилий порицал вождей народа, народ и отдельные трибы,— сказал Гораций о Луцилии. На примере Лупа можно видеть, каковы были полемические приемы великого сатирика.

Прежде всего Луп «неправедный судья»; попав пред его судилище, надо бояться несправедливого обвинения (ст. 792) и приговора не только к изгнанию, но и к смертной казни (ст. 789—790). Этот «неправедный судья» — опасность для самого существования Рима, и боги решают избавить от него Рим (ст. 4—5). При этом род смерти назначается позорный: Луп должен погибнуть от собственного обжорства.

Буржуазные исследователи отмечают «отталкивающую язвительность», допущенную Луцилием относительно уже умершего к этому времени (125 г.) Лупа. (Ф. Маркс, «Предисловие», стр. XI), но идеалистически объясняют ее моментом морального соревнования и добродетели, а не **политическими разногласиями**, как это, несомненно, было в действительности.

Другим вождем противной Сципиону Эмилиану партии в сенате был К. Метелл Македонский; Валерий Максим передает (IV, 1, 12), что

у Метелла были «сильнейшие разногласия» с Сципионом Эмилианом, приведшие к «жестокой вражде». И хотя в сохранившихся отрывках Луцилия мы имеем лишь одно упоминание о Метелле, но и оно характерно для показательного разномыслия Метелла и самого поэта. Метелл был автором закона об обязательном браке в бытность свою цензором (131 г.); а отрицательное отношение Луцилия к браку известно из 26-й книги его: «Люди сами причиняют себе это горе и тяготу — заводят жен, разводят ребят» (ст. 678—79). Метелл Македонский, как и Луций Луп, подвергаются язвительным насмешкам поэта: третья сатира 26-й книги направлена против него лично, а не только против его брачного закона. Поэт говорит, что ему придется удалится из Рима «спасаясь от Метелла и его гладиаторов» (стр. 676—77), а из упомянутого выше места В. Максима мы знаем о «засвидетельствованной тяжелой вражде» между партией Сципиона Эмилиана и Метелла, и эта первая как раз в это время (131 г.) подвергалась со стороны цензора Метелла серьезной опасности. Сопоставив эти данные, придем к выводу, что за издевкой Луцилия над Метеллом по бытовому вопросу надо видеть более глубокое разногласие — столкновение представителей старой римской доблести типа Катона и идеолога либерального эллинофильского кружка Сципиона Эмилиана, высмеявшего идею принудительного брака, как устаревшую и нелепую выдумку отставших от жизни стародумов.

***

Сц. Эмилиан умер в 129 г., когда (см. стр. 34—55 «Предисловия» Ф. Маркса) могли быть обнародованы и известны только 26—29-ая и м. б. 30-ая книги «Сатир» Луцилия. Внезапная смерть Сципиона после того, как по свидетельству Цицерона (Laelius, XII), он накануне «после заседания сената вечером был торжественно провожаем домой и сенаторами, и народом, и союзниками», возбудила много толков: по Аппиану (В. С. 1 ,20) и Ливию (Perioch. 1., 59) в убийстве или содействии ему обвиняли жену его Семпронию, которую Сципион «не любил за безобразие и бездетность и ею не был любим». Соблазнительно эти торжественные проводы сблизить с упоминаемыми Луцилием (ст. 1138 по Ф. Марксу, 1221 по Терцаги) проводами Сципиона Эмилиана; но слово «forte» «как-то», «случайно» препятствует такому толкованию: памятные проводы накануне смерти не могли быть названными поэтом «случайными».

Но во всяком случае из этого отрывка мы можем видеть характер отношений Сципиона и Луцилия (хотя текст ст. 1138—48 надо признать значительно испорченным — мы принимаем чтение Ф. Маркса, несмотря на возражения против него Лео). Поэт говорит, что он диктует то, что ему сообщил в свободное время Сципион, как своему любимцу, преданному другу, спутнику и забавнику.

Что по характеру своему и особенностям своего поэтического дарования Луцилий был шутником и забавником в узком кругу друзей — Лелия и Сципиона, вполне естественно: на меткое слово, крупную шутку и рискованные описания он был мастером (см. напр. VIII книгу сатир).

Возникает другое затруднение в толковании указанного места Цицерона. У того же Аппиана (В. С. 1, 20, extr.) есть сообщение, что народ был настолько сердит на Сципиона, что «он не удостоен был государственного погребения, несмотря на свои военные заслуги. Так внезапная злоба возобладала над прежним расположением к нему». Но тут надо выбирать между свидетельствами Цицерона и Аппиана,— кому верить.

Семья Сципиона в трех последовательных поколениях (от победителя Ганнибала до Сципиона Эмилиана) была типичной семьей передовых римских аристократов; кроме меценатства она отличалась и литературным дарованием. Полибий приписывает Сципиону Старшему сочинение на греческом языке о его испанском и африканском походе, посвященное царю Филиппу; сын его, П. К. Сципион (204—164 гг. до н. э.) оставил нам надгробную надпись, упоминая в ней о своем литературном даровании. Веллей Патеркул говорит о «силе его красноречия» и о написанной им «весьма приятным стилем» греческой истории. О литературных вкусах Сципиона Эмилиана сказано выше; библиотека Персея дала ему недюжинное знание литературы, и хотя он не был писателем, но записывал свои политические речи.

Таким образом, в семье Сципионов мы имеем образец культурных представителей римской аристократии, наследственно в течение ряда поколений связанных с литературой и ее деятелями. Энний в кружке Сципиона Старшего, Луцилий и Теренций — в кружке Сципиона Эмилиана Младшего были, можно сказать, писателями, в значительной степени обязанными своей славой и всей своей литературной деятельностью именно этим меценатам. Не надо думать, будто Сципиону Эмилиану и скоро после него умершему Лелию Мл. были известны только вышедшие при их жизни творения Луцилия. Несомненно, им были известны и его написанные к тому времени, но еще не обнародованные произведения и его поэтические планы и замыслы на будущее.

Если принять за основание имеющие все данные вероятности предположение, что литературная деятельность Луцилия началась с 132 года по возвращении его вместе с Сципионом Эмилианом из испанского похода, а окончилась около 105 года, то все созданное им должно рассматриваться появившимся в свет в пределах этих именно 27 лет, имеющим непосредственное отношение к историческим фактам и событиям именно этого периода. Следовательно, именно в этих фактах и событиях мы должны иметь ответ на вопрос, чем была вызвана к жизни его литературная деятельность.

Внутренние противоречия, нараставшие внутри рабовладельческого римского общества, отражались усилением классовой борьбы в нем. Расстановка руководящих общественных сил в то время в общем достаточно известна нам, и задачей нашей будет определить место в этой борьбе Сципиона Эмилиана и его кружка. Тогда и позиция Луцилия будет определена.

Вопрос стоит собственно уже: о внутрипартийной борьбе среди господствующего класса римского общества того времени, тех его различных группировок, которые мы видим тогда представленными в римском сенате.

С одной стороны — это непримиримые противники реформ, задуманных Сципионом Эмилианом, Лелием, Гракхами и т. д., вроде Корнелия Лупа или Метелла Македонского.

С другой — безусловные сторонники реформы — Клавдии, Муции и Цецилии, к которым, после разрыва со Сципионом, примыкают и возглавляют это движение и браться Гракхи.

Между ними, как полюсами, группа Сципиона Эмилиана, Лелия и кружка ученых, образованных людей, которые примыкали к ним — Полибий, Теренций, Луцилий, — философ-стоик Панеций, его ученик Рутилий Руф, философ-академик Клитомах, историк Семпроний Азеллион, оратор Постумий Альбин и др.

Присутствие здесь целого ряда образованных греков давало основание предполагать, что кружок этот вначале был скорее объединением образованных людей, чем политической группировкой.

**
*

Прежде всего здесь выдвигается личность самого Сципиона Эмилиана (185—120). Он был консулом в 147—6 гг., цензором 142 г., снова консулом 134 г.

К роли военного диктатора, на которую выдвигали его обстоятельства, особенно после испанского триумфа осенью 132 года он, очевидно, не подошел, а вместо захвата власти при помощи победоносной армии и проведения необходимых реформ в порядке диктатуры предпочел вернуться к частной жизни и исполнять свои государственные обязанности, как рядовой член сената. Причины этому надо искать в личных свойствах его характера и его политических концепциях: ученику Полибия, с его идеями о гармоническом сочетании в римской конституции всех трех начал государственного устройства (монархии, аристократии и демократии) были вполне приличны именно такие действия. К тому же, пока он был в Испании, Тиберий Гракх, начавший свою деятельность народного трибуна с 10.XII.134 г., выдвинул программу действий значительно более широкую, чем это мог сделать Сципион Эмилиан. И только когда аграрный закон Т. Гракха затронул интересы союзников, они обратились за помощью и содействием к своему старому победоносному вождю, и его популярность и в сенате, и среди римских граждан, и особенно у союзников сильно возросла, если верить Цицерону (Lael. 12) и не верить Аппиану (B. C., 1, 18—20) об отношении массы к Сципиону накануне его внезапной смерти. Как бы то ни было, место народного вождя в Риме было уже занято Т. Гракхом ко времени возвращения Сципиона Эмилиана с испанской войны; а единства взглядов между ними на политические задачи, очевидно, не было, о чем так сожалеет Плутарх в своей биографии Т. Гракха (Т. Гракх, 7): «Надо думать, что Т. Гракху не пришлось бы пережить всего, что с ним случилось впоследствии, если бы во время его трибунства Сципион Эмилиан находился в Риме. Но Сципион был уже в Испании и вел там войну, когда Т. Гракх решил провести этот закон».

Во всяком случае речь Сципиона Эмилиана в сенате по поводу Гракхова аграрного закона ясно показывает разногласия его с автором этого закона, и поддержку сенатом его предложения о передаче спорных вопросов по применению этого закона консулам надо рассматривать, как сближение пред лицом общего противника обеих группировок сената.

Что сатира Луцилия была не только нападением отдельных людей, а оружием политической борьбы, можно заключить уже из того, что объектом его инвективы был такой лично безупречный, всеми уважаемый деятель, как Кв. Цецилий Метелл Македонский, претор 148 года, победитель при Херонее, консул 143 г. и первый из плебеев цензор в 131 г., чисто Катоновская суровость которого создала ему таких врагов, что его жизни угрожала опасность (T. Liv., perioch. l. 59; Авл. Геллий N. A. 1, 6, Цицерон, pro Domin. 47). У Цицерона же и В. Максима находим положительные указания об «ожесточенной вражде» между ним и Сципионом Эмилианом, а у неизвестного схолиаста Горация (к Посл. II, 1, ст. 72) — прямое свидетельство, что в своих сатирах «Луцилий нападал на него из расположения к Сципиону». Личные достоинства Метелла и его благородный характер, три сына консула и один претор при его жизни (умер в 115 году) — все это дает такую историческую фигуру, которая едва ли л и ч н о могла быть предметом нападок. Что эта «жестокая вражда» была следствием не личных отношений, а политического разногласия, можем безошибочно заключить из того же места В. Максима: «Когда он (Метелл) узнал весть о смерти Сципиона, он

бросился к народу и с горестным видом, прерывающимся голосом воскликнул: «Собирайтесь, собирайтесь, граждане! Рухнули стены нашего Рима: предательски убит Сципион Африканский!». Он же приказал своим четырем сыновьям вынести на своих плечах парадное ложе с прахом Сципиона, прибавив, что «им никогда не придется выполнить этот последний долг для более великого человека». Не нужно доказывать, что такое отношение могло быть лишь не к личному врагу, а к политическому противнику. Что Метелл Македонский был вождем противной Сципиону сенатской партии, ясно видим из Цицеронова «Государства» (1, 31) «...порицатели и ненавистники Сципиона руководят другою частью сената, с ними не согласной, предводимые Метеллом и П. Муцием». XXVI кн. III сатира (ст. 676 сл.) — сохранилось 12 стихов — дает нам возможность представить себе, в чем Луцилий обвинял Метелла. Из Ливия (perioch. lib, 59) знаем, что Метелл, будучи цензором в 131 году, провел закон об обязательном браке и произнес на эту тему речь, которой потом воспользовался имп. Август. Упоминанье о «Метелле и его гладиаторах», от которых поэт должен спасаться, показывает силу ожесточенности той борьбы, которую партии Сципиона пришлось вести в это время.

О П. Муции и нападках на него Луцилия говорит Персий в 1 сат., ст. 114: «Бичевал наш город Луцилий, Лупу и Муцию он обоим воздал по заслугам».

Муций этот, несомненно, не Q. Mucius Scaevola Augur, как полагал Ф. Маркс (т. I, пред. XLI), а Публий Сцевола, отец его, политический противник Сципиона (см. Ювенал, сатира 1,194), виднейший юрист своего времени.

Из Плутарха мы знаем, что он был сторонником Т. Гракха, а затем (Tib. Gracchus, 9; Cicero, pro Planctio, 88), по его смерти, перешел на сторону его противников. В указанном месте Плутарх называет его в числе «самых знаменитых и доблестных людей Рима», так что личной вражды у Луцилия к П. Муцию мы опять предполагать не можем. Значит и в своем выступлении против П. Муция Луцилий руководствовался партийными побуждениями.

Третьим противником, затронутым сатирой Луцилия, был уже упомянутый Л. Корнелий Лентул Луп, консул 156 г., цензор 147 г., председатель сената около 133 г., в 127—126 г. умерший, ибо «совет богов» в 1 кн. сатир Луцилия, вышедшей в 126 г., говорит о нем, как об умершем. Он выводится, как judex improbus», «неправильный судья», а из приписки на одной из рукописей сатир Горация (на Sat. II, 1,67) узнаем, что Луп стал врагом Луцилия из-за Сципиона М. и Лелия. Опять перед нами не пример личной вражды, а политические разногласия, ибо Луп несомненно принадлежал к партии Метелла. Таким образом, общественные мотивы сатиры Луцилия ясно видны нам на этих примерах.

Метелл — римлянин катоновского типа, государственный деятель старого закала, П. Муций — законовед и государственный деятель и Л. Корн. Лентул Луп,— все трое — представители той группы римской аристократии в сенате, которой являлась наиболее консервативной его частью и потому была во вражде со Сципионовской группой.

Таким образом, у нас есть достаточно оснований видеть в политических выпадах Луцилия против этих primores populi («вождей народа»), отражение их п о л и т и ч е с к и х разногласий, в первую очередь. И наиболее вероятным для понимания позиции Луцилия в этих классовых боях является мнение, что партии Сципиона «приходилось вести энергичную борьбу со своими противниками и вести ее не только на почве активной политики, но и оружием более интеллигентного свойства — л и т е р а т у р н о й п о л е м и к о й... Такая полемика основывает-

ся обыкновенно на критике противных мнений, причем доведение их ad absurdum или по крайней мере ad ridiculum — способ, практикуемый во всякое время: впоследствии Гораций, выступая апологетом цезаризма в своих первых произведениях, *сатирах*, действует против врагов своей партии именно таким образом»...

«Представим теперь себе, что является паладин партии Сципионов и Лелиев и берет на себя обязанность защищать ее дела против других партий. Он должен показать, что его единомышленники лучше других, нравственнее, образованнее; что они лучше служат отечеству, чем их противники и т. д. Все это как-то можно сделать в прозе, которая в это время была развита в Риме довольно хорошо в двух главнейших направлениях — историографии и ораторской речи. Но обе эти формы далеко не так удобны для полемики, как *свободная композиция*, не особенно стесненная ни формой, ни содержанием, легко и удобочитаемая и к тому же еще представляющая интерес новизны и свежести в литературе Рима. Мы без труда придем к тому выводу, что такой формой всего скорее и могла явиться поэтическая смесь, созданная уже поколением раньше, не требовавшая особого искусства обработки, показавшая уже примеры критики и полемики — deductio ad ridiculum, т. е. **сатура-смесь** Энниевского наследия. Стоило прибавить ей только более инвективы, в духе ямбов Архилоха, в духе аттической комедии-сатиры Аристофана и его современников, в духе, наконец, позднейших эллинистических образцов философских диатриб против порчи нравов и безнравственности... и иллюстрировать этот материал **жизненными примерами**,— и мы без особой натяжки проведем нить эволюции от сатур Энния к сатире Луцилия» (И. И. Холодняк, И. Р. Л., т. III, стр. 61—62).

Сохраненный Пробом в комментариях к «Эклогам» Вергилия отрывок из 28 кн. сатир Луцилия (ст. сл. 783—790 по Ф. Марксу), дает нам такой образец литературной полемики. Л. Корнелий Луп «неправедный судья»; если попадешь к нему в качестве обвиняемого, ничто тебе не поможет: он приговорит тебя к изгнанию и, лишив, таким образом, двух стихий **огня и воды**, по своему произволу отнимает возможность пользоваться и двумя остальными стихиями — **землей и воздухом** (ибо тело наше из земли, а душа из воздуха), т. е. присудит к смерти. «Боюсь, как бы он не обвинил меня»,— заканчивает Луцилий (ст. 792).

«Это уже не **сатура-фельетон** Энния, хотя бы и с ироническими выходками против несимпатичных личностей и явлений из современного быта, а прямо инвектива — сознательно публицистического характера, поэзия на службе известной партии, защищающая ее представителей и ее дело»... «*Насмешка* над противниками, *пасквиль*, *вышучивание* противника, выставление его *смешных* и *темных* сторон создало Луцилию репутацию такого рода, что он «primores populi arripuit populumque tributim (Hor. Sat., II, 1, 69)» (И. Холодняк, о. с., т. III, ст. 100—101).

Что в современном поэту обществе он имел достаточно материала для своих нападок, едва ли надо доказывать. Сближая время Луцилия с эпохой Ренессанса, один из исследователей так характеризовал его: «Всюду одерживает верх неверие; распущенность нравов и чувственность считаются признаками хорошего тона: с развитием техники, искусства, торговли и благосостояния возросла роскошь, чувственность и жадность». (В. Зольтау).

Луцилий не боялся нападать ни на первых лиц, ни даже на народ, он «чистил весь Рим, не жалея соли», «срывал маски со всех, кто гордо выступал перед публикой, будучи внутренно отвратительным». (М. Покровский, И. Р. Л., стр. 93). Неприкрашенное изображение Луцилием теневых сторон римского общества навлекло на него негодование и обви-

ения в непристойности содержания его сатир у ближайших современников. (Цицерон, Epist. XII, 61,3; Порфирион, схолии к посл. Горация. 1.19, 34). И упреки этого рода найдем Луцилию и у буржуазных ученых, кончая Ф. Марксом. «Неприличием и особо грязным содержанием его сатир, за которые и древние упрекали его (Цицерон, Гораций, Ювенал) и мы с неудовлетворением и досадой чувствуем себя оскорбленными: по ним узнаешь человека, распустившегося от долгой военной службы и жизни в лагере, с нравами рядового воина, с удовольствием говорящего, как погонщики и конюхи. Везде у него юноши и шлюхи... штурмы публичных домов, пьяные пиры, гладиаторские игры»... (Ф. Маркс, предисл., стр. CXVIII). Возмущенное нравственное чувство пуристически настроенного буржуазного ученого заставляет его дать языку Луцилия такую оценку: «Как старый солдат, он применил (в литературе. Л. Т.) лагерный вульгарный язык и в этом является основоположником и начинателем» (о. с., стр. CXIX).

Рассматривать непристойности содержания и образцы вульгарной речи в сатирах Луцилия с точки зрения современной эпохи и литературных вкусов или вообще с морализирующими тенденциями, конечно, столь же бесполезно, как и ошибочно. Напротив, мы видим в этих чертах его творчества свидетельство о его живой и непосредственной связи с окружающей поэта действительностью и ручательство за близкое к исторической реальности отражение его эпохи и ее нравов в его произведениях. В частности, из выше приведенного отрывка XXVIII книги мы делаем следующие выводы:

1. Эмпедоклово учение о 4 стихиях мира иронически применено поэтом для осмеяния «неправедного судьи» — Л. Корнелия Лупа. Соль насмешки в том, что греческое archai» — «первоначала», — основные элементы мира — в более узком смысле обозначает сумму **гражданских прав,** лишению которых для обвиняемого грозит «interdictio aqua et igni», лишение двух стихий — **воды** и **огня.**

2. Так как человек состоит из тела и души,— тело его из **земли,** а душа из **воздуха,** — то обвиняемый рискует по произволу судьи лишиться пользованья и этими двумя стихиями, будучи присужденным к смерти.

Если обратиться к ряду других исторических лиц, задетых сатирой Луцилия, то сохранившиеся остатки XI книги дают нам достаточно оснований рассматривать его нападки как результат политических столкновений его партии со своими противниками.

Пародия на мнимо ученое обоснование судьей Лупом своего несправедливого приговора, несомненно, образец насмешки Луцилия над поверхностным философским образованием своего политического противника, напоминая издевку его над показным эллинофильством Альбуция во 2-й книге его сатир.

За сохранение образцов простонародной латинской речи, которой пересыпаны творения Луцилия, нам надо не обвинять, а быть ему признательными: живая стихия народного говора сохранена нам в нем как драгоценный образчик sermo vulgaris, т. е. народной речи.

Первые же два стиха сатиры, противополагая «великому» Сципиону «бесчестного» Азелла, несомненно, относятся к Тиб. Клавдию Азеллу, нар. трибуну 140 г., выступавшему с обвинением против Сципиона. О столкновениях между Сципионом и Азеллом есть указание у Цицерона (De Oratore, II, 258), Сципион использует для насмешки Азеллом значение его имени — «осленок» («agas asellum» — «веди себя по-ослиному!»). В свое цензорство в 142 г. он лишил Азелла за безнравственность всаднического достоинства: а стихи 398—400 прямо сравнивают это действие Сципиона против Азелла с его чисткой римского лагеря под

Нуманцией от продажных женщин, и всего того, «что было приготовлено для разврата» (Val. Max. II, 7, 1). Что же, как не защиту образа действий Сципиона-цензора против обвинений его политических противников должны мы видеть в этом стрыжке?

В ст. ст. 1912 сл. сатирой Луцилия сразу задеты претор 142 г. Л. Тибул, крайне отрицательный отзыв о котором дает Цицерон: «Преступнее и безнравственнее всех, о ком можно вспомнить», известный уже нам Л. Корнелий Луп и народный трибун Гай Карбон, о причастности которого к смерти Сципиона неоднократно упоминает тот же Цицерон. Он обвиняет их всех в клятвопреступности, святотатстве и безбожии. Уже один факт этого группового обвинения показывает, что дело здесь не только в личной вражде, и заставляет во всех этих лицах видеть его политических противников.

Чисто личные нападки, разумеется, есть у Луцилия. Такова его издевка над умершим консулом 154 г. Квинтом Опимием в той же XI книге сатир (ст. 418—420) и его сыном Л. Опимием, консулом 121 г., подкупленным Югуртой и потому иронически называемым «Югуртинским»; в 110 г. он, по свидетельству Саллюстия (Bell. jug. 40), был обвинен и осужден на изгнание за этот подкуп по свидетельству Цицерона (Brut, 128; pro Planct 69, 70). Луцилий называет его «famosus et formosus» — «красавцем и мерзавцем». Подобной же издевке «за финансовую ловкость и тугость на уплату долгов» подвергся консул 144 г. Аврелий Котта; но свидетельство Вал. Максима (VI, 4, 2) прямо называет его врагом Сципиона, и потому обвинение его Луцилием в неплатеже долгов гораздо менее значительно, чем сообщенное о нем Цицероном же (pro Murena, 58) известие, что он был обвинен Сципионом, так что снова и здесь мы должны видеть сведение не одних личных счетов.

Указанные примеры достаточны для подтверждения нашего мнения о политической направленности Луцилиевой сатиры в первую очередь. Нет сомнений, что при лучшей сохранности его текста мы имели бы и гораздо более наглядные и многочисленные примеры, подкрепляющие эту нашу мысль: но и приведенного можно считать достаточным для ее приемлемости не только априорно.

Догадки об основной политической направленности всего творчества Луцилия высказывались в буржуазной филологической науке, но гипотетически и нерешительно. Т. Моммзен (Р. И., т. II, стр. 417) бросил мысль, что «Поэзия политической полемики, не имевшая доступа к римской сцене, является основным элементом творчества Луцилия». Но в целом Моммзен видел в его творчестве лишь отражение «жизни образованного и независимого человека, который созерцает события на политическоем театре из партера, а иногда из-за кулис» (там же, стр. 415).

К. Цихориус в своих исследованиях о Луцилии во многом выяснил значение его произведений для исторического освещения жизни римского общества в период 132—101 гг., но не поставил своих выводов в связь с политическим значением всего его творчества, как орудия классовой борьбы в первую очередь.

**
*

«В Риме, ставшем новой столицей мира, закипела пестрая литературная жизнь. В эту решающую эпоху Рим развивает свои лучшие силы в деле самоустроения и заимствования; достигнутые к тому времени успехи в собственной литературе становятся прочною основой для дальнейшего развития» (Ф. Лео, о. с.).

На этом общем фоне и выступает яркая фигура великого сатирика Гая Луцилия.

Даты рождения и смерти Гая Луцилия до сих пор точно не установлены. Т. Моммзен принимал за период его жизни годы 606—651 от основания Рима, т. е. 148—102 г. до н. э., следуя, очевидно, хронике Иеронима. Таким образом, продолжительность жизни Луцилия определялась в 45—46 лет.

Однако первой дате противоречат положительные известия о службе Луцилия всадником в римском войске в Нумантинскую войну: в 134 году ему было бы всего 14—15 лет от роду. Имя «senex», даваемое Луцилию Горацием (Sat. II, 1, ст. 30, сл. сл.), также опровергает натальную дату Иеронима.

Поэтому, обычно принимают за год рождения Луцилия 180 год на основании высказанной М. Гауптом в 1873 году догадки, что Иероним или его источники, при определении года рождения Луцилия, смешали годы римского летоисчисления, обозначенные в 180 и 148 гг., одинаковыми именами консулов — Постумий Альбин и Кальпурний Пизон. Если принять догадку М. Гаупта, то оба указанные затруднения в объяснении фактов биографии Луцилия отпадают. Поэтому новейшие исследователи (Ф. Маркс и др.) и определяют срок жизни Луцилия 180—102 г. до н. э.; одиночное мнение Цихориуса (1908 г.) называет годом его рождения 167 до н. э. Дата смерти, всегда более точная, падает на 103—102 год.

Прямых свидетельств о фактах жизни Луцилия дошло до нас немного.

Если расположить основные из них в хронологическом порядке, то получим следующую картину.

Годы:

180	По Светонию и Иерониму определяем год рождения поэта.
162—159	По комментариям Аскония Педиана к Цицерону — покупку им в Риме дворца.
155	Прибытие в Рим философов Карнеада, Критолая и Диогена и с ними друга Луцилия, Клитомаха, посвятившего ему одно из своих произведений (Цицерон, Acad. II, 137).
134—133	По Вел. Патеркулу (II, 9, 3) — службу Луцилия в штабе Сципиона Младшего в Нумантийскую войну и его возвращение в Рим (до гибели Т. Гракха).
131	Опубликование XXVI книги сатир, первой по появлению в свет из творений Луцилия.
131—129	Опубликование XXVII, XXVIII, XXIX и возможно XXX книг его «Сатир» (до смерти Сципиона Мл.).
126—125	Появление в свет I книги сатир (по смерти Л. Корнелия Лупа).
120—119	Появление II книги Сатир. (Процесс М. Сцеволы по обвинению его Г. Альбуцием в подкупе).
117—116	Появление V книги Сатир. (Надсмешки над Метеллом, назначенным претором на этот год).
116—110	Появление XI книги Сатир.
108	Возможное опубликование XVII книги Сатир (Е. Ф. Корпэ)
106—105	Возможное опубликование XX и XXI книг сатир (Ф. Маркс)
105	Отъезд из Рима в Неаполь. Прекращение Луцилием писательской деятельности.
102—101	Смерть поэта в Неаполе.

Сопоставляя остальные данные, которыми мы располагаем, с этими основными фактами, получаем биографическую канву жизни и литературной деятельности поэта.

Местом его рождения была Суэсса Аврунская, городок юго-восточного Лациума, почти на границе Кампании. Жители Суэссы были socii nominis Latini; в качестве таковых служили в римской кавалерии. Происходил Луцилий из богатой всаднической семьи; хотя римского гражданства, повидимому, никогда не имел, но был связан родством с римской знатью; мать Помпея Великого была его племянницей, а брат его, по свидетельству Веллея Патеркула (II, 29), был римским сенатором.

Вследствие близости родины поэта к Кампании, с ее эллинизированным населением, он, очевидно, с детства свободно владел и греческим и латинским языками. Где он получил первоначальное образование — неизвестно. В Рим переселился, вероятно, до Нумантийской войны и здесь же завязал отношения с кружком аристократической эллинофильской интеллигенции, чему, очевидно, способствовали упомянутые родственные связи. В Риме владел богатым домом, купленным у государства около 159 года. В Сицилии владел поместьями и вообще был человеком богатым, что способствовало определенной независимости его литературной деятельности. Повидимому, был холостяком. В 134 году служил при осаде Нуманции всадником в римской армии под начальством Сципиона Эмилиана и там же завязал с ним личные дружеские отношения. По возвращении в Рим после войны Луцилий вошел в кружок друзей и единомышленников Сципиона.

Независимое материальное положение позволило поэту отказаться от предложенной ему выгодной должности откупщика в Азии. Об этом он сам с гордостью говорит в 26-й книге своих сатир: «Я не хочу стать из Луцилия откупщиком в Азии» (XXVI, 671—2 по Ф. Марксу). Так как 26 книга сатир была первой по времени появления в свет и датируется 131[1]) годом, то можно заключить, что к этому времени поэт, начав свою литературную деятельность после Нумантийской войны, приобрел уже в Риме литературную известность. В Риме он жил до 105 года до н. э., затем уехал в Неаполь, где и умер в 103—102 гг. и был торжественно похоронен за счет государства.

Таковы немногочисленные достоверные факты, известные нам о жизни Луцилия. Свидетельств о его литературной деятельности сохранилось значительно больше; но, как указано раньше, из 30 книг его сатир до нас дошло лишь 1379 разрозненных стихов, представляющих подлинно disjecta membra (растерзанные куски) его творений: не только ни одной целой книги или хоть целой сатиры, но даже ни одного связного отрывка крупнее 13 стихов от Луцилия мы не имеем. Это обстоятельство затрудняет оценку творчества Луцилия с историко-литературной точки зрения. Отсюда и разногласия о ней среди исследователей.

Тяжелое положение с дошедшими до нас текстами из творений Луцилия объясняется тем обстоятельством, что сохранились они исключительно в качестве цитат, приводимых по разным поводам, как образцы, теми или другими древними авторами, особенно грамматиком и глоссографом Нонием. Главным источником текстов Луцилия является дошедшее до нас его сочинение «De compendiosa doctrina per litteras». Это — собрание и сравнение старинных форм и выражений латинского языка, составленное по отделам в алфавитном порядке, характеризуемое как «поверхностное, невежественное и составленное без всякого знания дела» (Любкер); но оно важно для нас, как богатое собрание примеров из древних писателей. Из него-то и почерпнута основная масса — $^3/_4$ дошедших до нас фрагментов Луцилия. Источники остальных его отрывков указаны в ученой литературе (см. Ф. Маркс, о. с. 1, ст.

[1]) По Ф. Марксу; по Цихориусу (считающему годом рождения поэта 167 г.), сборник сатир, содержащий XXVI—XXX книги, вышел в 123 году.

50 сл. сл.). В общем все его наследие, приведенное в единство, по последней посвященной Луцилию работе Н. Терцаги (C. Lucilii Saturarum Reliquiae», Флоренция, 1934) составляет вышеуказанное количество стихов, часто неполных, распределенных по 30 книгам его «Сатир». Несмотря на единичные свидетельства о большем, чем 30, числе этих книг, и римская антикварная традиция, и ученые исследователи до современности принимают цифру 30 книг, как полное собрание всех творений Луцилия.

Литературная деятельность Луцилия продолжалась около 30 лет, с возвращения его в Рим по окончании Нумантийской войны в 133 году до 105 г., а поэтому объем его произведений в целом был значительным[2]). Произведения эти, как всякое публицистическое творение, выпускались постепенно, частями, по мере создания, и лишь впоследствии были объединены в сборники, наиболее полные из которых содержали все 30 книг его «Сатир».

Кроме этого основного Corpus'a были в древности и другие издания Луцилия, в виде двух- и трехтомных сборников.

Сборники эти конструировались не по хронологическим датам порядка их появления в свет и опубликования, а по чисто внешнему признаку однородности формы. Так именно обстояло дело и с упомянутым Corpus Lucilianum, из 30 книг, где в основание группировки произведений поэта положен был размер стиха, каким они были написаны. В Corpus'e книги с 1 по 21 содержали пьесы, написанные гекзаметром, книги 22—25 — элегическим дистихом, книги 26—29 — различными размерами (ямбы, трохеи, дактили) и 30-я книга — снова гекзаметр.

На основании изысканий исследователей мы можем датировать отдельные книги Corpus'a и хронологически с достаточной вероятностью.

Так, книга XXVI, повидимому, первая по времени публикации, определяется 131 годом, книги 27—29 — временем от 131 до 129 гг., книга 1 — около 126 г., книга 2 — около 119, книга 5 — около 116, книга 10 — от 116 до 110, книга 17 — около 108 г., книги 20 и 21 — около 106 г., 30-я книга, где есть указание на ранее созданные произведения поэта, есть, очевидно, сборник поздних гекзаметрических композиций, не вошедших в книги 1—21 и потому выделенных в Corpus'e в самостоятельную часть.

Гекзаметрические композиции составляют основную массу произведений Луцилия. Но, судя по приведенным данным хронологии отдельных книг, можем вывести, что к гекзаметру Луцилий пришел не сразу: он начал свое писательство с полиметрических форм и лишь затем перешел на гекзаметр, твердо положив этому именно метру дорогу к потомству в поэтической сатире, как ее исключительной форме; его преемники и последователи, великие римские сатирики Гораций, Персий и Ювенал неуклонно держались именно этого метра в своих сатирах.

Отдельные книги сатир Луцилия носили, сообразно характеру своего содержания, особые названия, повидимому, данные им самим поэтом. Так, первая книга называлась Deorum concilium (Совет богов), третья — Iter Capuanum (Путешествие в Капую), послужившая образцом для Iter Brundusinum (Путешествие в Брундизиум) (Горация, Sat. 1, 5); 16-я — Collyra (Коллира) по имени возлюбленной поэта и т. д. Все свои произведения в целом поэт сам называл poëmata (кн. 30). Versus (кн. 27), sermones (кн. 30). Название Saturarum libri принадлежит, очевидно, издателям произведений Луцилия и утвердилось в римской антикварной науке и в истории литературы.

---

[2]) По мнению Л. Мюллера (Op. cit. p. XI), отдельные книги его произведений содержали не меньше 2000 стихов.

Рассматривать отрывки сатир Луцилия надо в том хронологическом порядке появления их в свет, какой указан выше, а не в порядке нумерации отдельных книг его Corpus'a: иначе утратится историческая перспектива его творчества. Поэтому содержание отдельных книг начнем с 26-й, приблизительная датированность которой, как первой по опубликованию, определяется 131 годом.

В силу указанной уже разрозненности остатков Луцилиевых творений нет оснований приводить их полностью, ибо по опыту предшествующих исследователей (Е. Корпэ и Ф. Маркс, главным образом) на 95 стр. текста потребовалось бы 437 стр. комментариев (как у Ф. Маркса, помимо 136 + 22 стр. «Предисловия» и введения), без которых эти разрозненные, вырванные из общего текста строки большей частью просто непонятны (как во французском переводе Е. Корпэ).

Поэтому мы ограничиваемся текстуальной передачей преимущественно тех отрывков и мест сатир Луцилия, которые дают законченный смысл и понятны без особо широких и подробных комментариев, а в случае их необходимости — не выходим за пределы чисто исторических разъяснений.

Таким образом, излагается содержание отдельных книг и сатир, основываясь, главным образом, на тексте их, установленном Ф. Марксом. Общая же характеристика творчества Луцилия отнесена к последней главе, а отдельные трактуемые им в разных книгах, на всем протяжении его литературной деятельности, темы и сюжеты сгруппированы и освещены на основании подбора по однородности их идейного содержания.

Книга XXVI состояла не менее чем из трех сатир. Содержанием первой было рассуждение о выборе поэтом для себя сатиры, как наиболее подходящего вида поэзии, в виде диалога-беседы поэта с другом, вероятно послужившей Горацию образцом для 1-й сатиры второй книги его «Сатир» (диалог Гораций—Требаций). Вторая сатира заключала размышления о выбранном Луцилием для себя роде поэзии — сатире и сообщала сведения о самом поэте. Третья трактовала о женщинах и о браке.

Особенно интересна именно первая сатира, представляющая как бы первое обращение поэта в своей аудитории, объясняющее, почему он выбрал орудием своей литературной деятельности именно сатиру, а не другой род поэзии (ст. 587—634 по изд. Ф. Маркса). Собеседник поэта старше его и хочет предостеречь его на первых шагах его литературной деятельности, «чего больше всего надо остерегаться и избегать» (ст. 609), если он хочет «заслужить расположение» (ст. 589) современников. Он советует поэту, прежде всего, следовать хорошим литературным образцам (ст. 593) и выбрать достойные сюжеты для своего творчества — великие деяния предков и славных современников, подвиги римского народа (ст. 613—614) и Сципиона Младшего (ст. 621). На это поэт, повидимому, отвечает, что у него есть и другие замыслы и литературные вкусы, «то, что тебе так сильно нравится, мне совсем не по душе» (ст. 629). Из дальнейшего содержания можно догадываться, что поэт разбирает и критикует различные литературные жанры и отвергая трагедию за ее неестественность и напыщенность стиля (стр. 586) и др. виды литературы по разным основаниям (см. ст. 598 — «ни врагам не грозны, ни друзьям не желанны»), выбирает себе оружие сатиры, как наиболее удобное для намеченной им себе цели — быть понятым не только знатным, а и широким массам, не только римлянам, но и «тарентинцам и жителям Сицилии».

Таково вероятное содержание 1 сатиры 26-й книги, важной для нас, как первое высказыванье поэтом своего profession de foi сатирика.

Содержание 27-й книги исчерпывалось, по Ф. Марксу, одной сатирой на морально-философскую тему. Н. Терцаги видит в ее содержании следы трех отдельных сатир, но указанная уже выше ненадежность его критерия заставляет нас отнестись к этой его догадке отрицательно. В отрывках 27-й книги говорится о ненадежности счастья, переменчивости судьбы и т. п. Поэт сравнивает жизнь и судьбу человека с цепью холмов, по которым «идешь то вверх, то вниз» (ст. 703); говорит об истинных друзьях, «которые ищут в человеке душу», и прихлебателях, «которым надо лишь имущество да богатство» (ст. 716—717); советует «и то, что случится, и то, что не случится, переносить спокойно и мужественно» (ст. 700). Говорится об имении, рабах и продажных женщинах (ст. 726—737). Заслуживает внимания ст. 690, где Луцилий грозит, обращаясь к какому-то сенатору, «обличить преступления всего его сословия», т. е. сената в целом; но разъяснение этой угрозе поэта дать невозможно (см. Ф. Маркс, о. с., т. II, стр. 47).

Книга 28-я состояла, повидимому, также из 3 сатир. В первой говорится о необходимости еще в молодости позаботиться о неизбежной старости; во второй излагается философская беседа на пиру, где говорится об учении Эпикура и высмеивается, как «неправедный судья», политический противник Сципиона Младшего, Л. Корнелий Луп, а также напыщенная искусственность языка и стиля каких-то философов; в третьей — подвергался осмеянию за «малый рост, цепкие руки и великую гордость» литературный противник поэта — трагик Акций (ст. 794, сл. сл.).

29-я книга сатир, по Ф. Марксу, заключала в себе пять сатир. Первая сатира говорила о человеческих страстях (ст. 801—819), вторая содержала упоминание о 2-й пунической войне и «старом волке» Ганнибале, с вероятным прославлением подвигов Сципиона Старшего. Особо интересна третья, сюжетом которой был какой-то рассказ о гетерах, о матронах, т. е. жрицах свободной любви и почтенных «matres familias» римской семьи; поэт видит между ними лишь ту разницу, что первые — «просят меньше» и «отдают много честнее», чем вторые.

Эти выпады поэта против семейной жизни необходимо сопоставить в связь с другими неоднократными высказываниями его в этом же духе (3-я сат. 30-й книги, VII книга сатир, XV книга сатир и др.) и в особенности со следующим двустишием из книги 26-й, 3-й сатиры: «Люди сами создают себе эту тяготу и горе: заводят жен, выводят детей» (ст. 678—9 по Ф. Марксу).

30-я книга, писанная, как выше указано, гексаметром, по форме выходит за пределы третьей, полиметрической части Corpus'a Луцилия и хронологически едва ли к ней примыкает; несомненно она написана позднее. По содержанию в ней можно различать пять отдельных тем, вероятно составлявших пять отдельных сатир, из которых вторая особо интересна. В ней поэт с гордостью говорит, что «его произведения (poëmata) одни превозносятся из многих» (ст. 1013), давая этим указание на высокую оценку своих литературных заслуг уже современниками, несмотря на недругов и завистников, преследующих его своим злоречием (ст. 1016); враги не дают покоя поэту, следят за каждым его шагом, «словно настороженная мышеловка или скорпион, готовый укусить» (ст. 1023); но наихудшие из них те, кто скрывает под личиной дружеского расположения свои бесчестные замыслы: «И чем кто из них ласковее, тем больней кусает» (ст. 1025). Вероятно, и эта тема была развита в форме дружеской беседы, послужив несомненно образцом для 4 сат. 1-й книги Горация; отсюда понятно и типичное название «sermones» («Беседы»), которым поэт сам называл свои творения. Сре-

ди других фрагментов этой книги можно видеть известную басню о больном льве и хитрой лисе (ср. Горациеву Epistolar. liber, I, 1, 73).

Таково в общих чертах содержание первых по выходу в свет произведений Луцилия (книги 26—29) и однородной с ними по характеру книги 30-й. К более точным выводам при современном состоянии луцилиевых отрывков прийти нет достаточного основания, хотя и в ученых исследованиях (Л. Мюллер, Ф. Бюхелер, Э. Беренс, Ф. Маркс) и в университетских курсах (В. Модестов, Д. Нагуевский, И. Холодняк и др.), такие попытки делались.

Из второй части Corpus'a — произведения написанные элегическим дистихом (кн. 22—25) — дошло до нас так мало, что судить об их содержании трудно: например, из книги 22 сохранилось 7 строк, из 23 — один стих, из 24 — ни одного, из 25 — два слова. Повидимому, в книге 22-й «воспоминания поэта о своих любимых рабах, причем иные удостоены даже надгробной эпиграммы» (И. Холодняк, История римской литературы, ч. III, стр. 86—87).

***

Основная масса отрывков Луцилия сохранилась нам из книг 1—20 (21-я совершенно утеряна для нас, как и 24) и составляет в целом около 580 стихов. Сюда же надо отнести и около 300 стихов, приводимых разными авторами из Луцилия без указания точной цитаты (ст. 1098—1378 по изд. Маркса, 1140—1379 по изд. Терцаги) и представляющих наиболее цельные, законченные по смыслу и крупные по объему отрывки его творчества.

Содержание первой книги сатир Луцилия известно нам по показаниям Лактанция (Inst Div. IV, 3) и комментариям Сервия к Энеиде (X, 104). Называлась она, в подражание наименованию I песни Одиссеи, «Совет богов» (Deorum concilium), собравшихся судить политического противника партии Сципионов, principem senatus (первого в списке сенаторов) Л. Корнелия Лентула Лупа. Картиной этого суда начинается сатира.

«Боги имели совет о важных делах человеков» (ст. 4).
Кто-то из богов сожалеет о людях:
«Сколько забот у людей! Как много в их жизни пустого!» (ст. 9).

Повидимому, вопрос на совете богов шел о спасении Рима смертью Лупа и выбирался для него род смерти. Кто-то советовал прикончить его гангреной или подагрой (ст. 53), но, в конце концов, решают, что он умрет от обжорства.

«Луп, погубят тебя караси да уха из сомины» (ст. 54).

Заседание совета богов изображается, как заседание римского сената,— участники совета именуются «отцами», как официально назывались римские сенаторы. Так и боги все «отцы».

«Нет никого среди нас, кто имя «отца всеблагого», или Нептуна — «отца не имел, всех — Сатурна и Марса, Януса, Вакха, Квирина — отца,— всех зовут вас «отцами» (ст. 40—22).

Боги спорят меж собой и один из них упрекает другого:

«Ты, ведь, не знаешь, что сам я не знаю, что, как утверждаю, надо расследовать,— что ж тут гадать?» (ст. 33—34).

Ввиду разногласия мнений, каждый из богов в отдельности подает голос, совершенно подобно поименному голосованию в римском сенате. Но казус, видимо, настолько сложен, что его не решил бы «и сам Карнеад, если бы призвать его с того света». Дата смерти Карнеада (129—

128) известна и помогает установить время написания сатиры. Чем кончилось дело — по сохранившимся отрывкам судить невозможно.

Сатира интересна, как выражение философского свободомыслия поэта, представившего совет богов как пародию на заседание римского сената и как отражение политической борьбы между партией Сципиона Младшего и его единомышленников с их противниками в сенате, представителем которых был Луп. В ней отразились атеистические тенденции поэта и его политическая позиция в той борьбе, которая потрясала Рим вскоре после смерти Т. Гракха, но еще до загадочной смерти Сципиона в 129 году.

Во **второй** книге сатир представляется интересный спор между стоиком по убеждениям, консулом 117 года, Сцеволой и претором Т. Альбуцием, эпикурейцем, который обзывает своего противника «запачканным человеком, грабителем» и даже обвиняет его в убийстве. В ответ Альбуцию Сцевола издевается над его показным грекофильством:

«Греком, не Рима потомком, казаться ты хочешь, Альбуций!
Не пожелал земляком знаменитых мужей ты назваться
Понция или Тритана, знаменщиков, центурионов...
Вот потому я в Афинах тебя и приветствовал, встретясь,
Эллинским: «Радуйся, Тит!» Тут все — ликторы, войско и свита —
Грянули: «Радуйся, Тит!» С той поры — недруг, враг мне
Альбуций
(ст. 88—94).

Остальные уцелевшие отрывки второй книги изобилуют крепкими выражениями, дающими представление о свободе языка Луцилия и о литературных нравах его времени.

Третья книга была посвящена описанию путешествия Луцилия из Рима в Капую и Сицилию, и, по свидетельству комментатора Горация, дала последнему повод как бы состязаться с Луцилием в одинаковом по теме описании своего путешествия в Брундузиум. Луцилий предлагал кому-то разделить с ним удовольствие и почет участия в этом путешествии (ст. 98—99), соблазняя его возможностью повидать, как он давно хотел, Мессану, Липарские острова и знаменитый храм Дианы (ст. 102—104). Путешествие оказалось трудным:

«Кроме того, этот путь вышел весь и тяжелым, и грязным»
(ст. 109).

Особенно тяжелым стало путешествие около города Сетины:

«Раньше и позже того все могло показаться игрою,
Раньше и позже того, говорю, все то шуткою было.
Вот, где нам туго пришлось — как достигли сетинских пределов:
Там — превеликие горы, все с Этну, с Афон недоступный»
(ст. 110—114).

Из обещанных удовольствий пути состоялась лишь попойка в Капуе, где участники допились до кислой отрыжки и до того, что у них стали «донышком кверху кувшины и вверх ногами рассудок» (ст. 130).

На утро, с похмелья, участники попойки испытывали такие же муки, как «Тантал, кару понесший за свой поступок безбожный».
(ст. 140).

Конец сатиры не сохранился.

Четвертая книга, по свидетельству схолиаста к Персию, заключала сатиру, «порицавшую роскошь и пороки богатых»; но сохранившиеся отрывки, повидимому, относятся к другой сатире, где изображается бой и перебранка двух гладиаторов. Один из них говорит:

«Я-то, конечно, его укокошу, коль вам так угодно,
Только, пожалуй, и сам до того получу по мордасам
Раньше, чем яростно в пузо иль грудь ему меч свой засуну.
В битве я пылок, его ненавижу; лишь только сойдемся,
Тут за одним остановка — покрепче за меч ухватиться!
Вот до чего меня зависть и злоба к нему охватила!»
(ст. 151—158).

Сатира представляет оригинальный образец гладиаторской речи, простонародного говора специфического социального характера.

Из **пятой** книги интересны отрывки сатир, полное содержание которых установить трудно.

По Авлу Геллию (N. A., XVIII, 8), в одной из сатир этой книги поэт пенял какому-то своему другу, что тот не навестил его во время серьезной болезни (ст. 181, сл. сл.).

«О положеньи моем, хоть не просишь, скажу тебе сам я,
Раз уж остался в живых — среди тех, коих меньше, чем мертвых».

Сюда же, видимо, относится и следующая выписка Авла Геллия:

«Ты ведь хотел моей смерти, меня навестить не желая,
Как не должно поступая. «Не желая» и «поступая»,
Будут тебе не по сердцу — безвкусно оно и манерно,
От Исократа идет, пустяки и ребячья забава.
Но раз пришел ты, скажу: «не пропал мой труд понапрасну».
(ст. 184—189).

Жалуясь на свое болезненное состояние, поэт говорит:

«Если бы тело мое настолько же было здорово,
Было в порядке, как истина мысли, в душе затаенной».
(ст. 189—190).

Дальше речь шла о беспредельном стремлении людей к стяжанию:

«Если бы было довольно людям то, чего им довольно,—
Этого было б довольно: но этого нет. Так признай же,
Что никакое богатство насытить нам душу не может».
(ст. 205).

Здесь образец каламбура — повтора одного и того же выражения, как характерная особенность языка и стиля Луцилия.

В конце сатиры поэт приглашал друга, в благодарность за его выздоровленье:

«Слезы утри и с мольбой воскури фимиам перед богами».
(ст. 206).

В **пятой** же книге шутливо описывался какой-то деревенский обед со множеством всякой зелени. Более подробно определить содержание этой книги невозможно.

Шестая книга была посвящена темам этического порядка. Сохранился, между прочим, отрывок, дающий яркий образ скупца-скряги.

«Нет у него ни скота, ни рабов, ни приятелей милых,
Есть кошелек — в кошельке достоянье свое он хоронит.
С ним он и спит, и обедает, в баню с собою таскает,
Крепко к руке привязав: всей душою живет в кошельке он».
(ст. 242—246, пер. И. И. Холодняка).

Седьмая книга дает типы женщин — модной львицы, повидимому, гетеры и молодящейся жены, говорит о красивых юношах, о семейной жизни, опять рисуемой поэтом в невыгодном свете.

Кто-то из женских персонажей хвастается своей красотой, глазами и носом, прекрасной, как у лебедя, шеей; говорит о сложности процедуры своего туалета:

«Трусь я и чищусь, скоблюсь, полируюсь; платье одену,
Волосы вырву, где надо — потом крассту навожу я».
(ст. 264—265).

От горестей семейной жизни, в отместку жене, кто-то оскопил себя; но другой согласен лучше иметь старую и развратную жену, чем решиться на такой поступок (ст. 279—284), ибо это не легче, чем «вырвать добычу из пасти голодного льва» (ст. 286).

Сохранившиеся отрывки **восьмой** книги принадлежат сюжету одной сатиры. Описывается какой-то интимный пир в богатом доме, где, по-видимому, влюбленные пьют из одного кубка, губы к губам (ст. 303—304) и изображаются последующие сценки сближения влюбленных, весьма реалистически описанные.

В **девятой** книге, сохранившиеся отрывки относятся к двум сатирам. Первая описывает какое-то любовное похождение, кончающееся дракой; вторая совершенно иного содержания, не вяжущегося с характером первой.

В ней Луцилий трактует о вопросах литературной теории и о принципах римской орфографии и метрики. Определяется разница между наименованиями «поэзия» и «поэма», причем под первым Луцилий разумеет произведение в целом (напр., Илиада или Анналы Энния), а под вторым — часть первого, например, одна песнь Илиады или отдельное стихотворение. Он советует «упорно учиться, чтобы само дело и сам смысл его не опровергали тебя»; рядом с этим трактует вопросы о принципах метрики в латинском языке. Сколько можно судить по его высказываниям в этом вопросе из сохранившихся отрывков, Луцилий держался в принципах римской орфографии близости к живому звучанию слова. Он выдвигает, как основу орфографии, фонетический принцип. Вместе с этим, он отвергает введенное до него Акцием удвоение гласных для обозначения их долготы, предлагая в определенных случаях выражать ее дифтонгом; но исторического написания установившихся форм отдельных слов он, повидимому, не отрицал.

В уцелевших отрывках можно выделить у Луцилия 8 пунктов его высказываний по отдельным грамматическим вопросам: удвоении гласных; правописании глаголов второго и третьего спряжения; правописании различных по значению, но одинаково звучащих слов; правописании окончаний родительного падежа единственного числа слов первого и второго склонения, ассимиляции предлогов в соединении с глаголами; различных применениях одинаково звучащих, но разных по начертанию букв «c» и «q» и, наконец, названии отдельных букв.

О содержании **десятой** книги по сохранившимся отрывкам — десять разрозненных стихов — судить невозможно: это тем более жалко, что именно эта книга, по свидетельству биографа Персия, побудила молодого поэта выбрать себе, как литературное поприще, сатиру. В ней, повидимому, давались указания писателю, как нужно выбирать материал: что брать, что отбросить и в каком порядке располагать отобранное (ст. 986—987); тут же давались характеристики современным ораторам, как «людям бесчестным, самоуверенным, негодным и злым» (ст. 385, по толкованию Ф. Бюхелера).

Невольно напрашивается сопоставить этого луцилиево определение оратора с катоновым его определением: «Честного человека, опытного в искусстве речи». Это расхождение в оценках,— явное отражение круп-

ных социальных сдвигов в жизни римского общества за полвека, истекшие со времени их высказывания.

Одиннадцатая книга была, очевидно, написана с целью политической защиты Сципиона Младшего в его борьбе с народным трибуном 140-го года Клавдием Азеллом и его единомышленниками. Поэт высмеивает их, представляя Азелла человеком бесчестным, Луция Опимия — «красавцем и мерзавцем», а других противников — просто ворами.

В **двенадцатой** книге сохранилось упоминание о брате поэта; поэтому предполагают, что она носила автобиографический характер.

Так ли это, по сохранившимся десяти неполным стихам, судить трудно.

Книга **тринадцатая** говорила о каком-то роскошном пире, в котором участвовал поэт (ст. 442—443), где в застольной беседе обсуждались вопросы о счастьи и роке, о судьбе и случайности.

Четырнадцатая книга была посвящена описанию путешествия, предпринятого Сципионом Младшим в 140—138 гг. на Восток, в Египет и в Малую Азию, в связи с его дипломатическими миссиями. Повидимому, рассказ об этом путешествии велся от лица самого Сципиона. Из отрывков интересно мнение Сципиона, что «он предпочитает одобрение немногих мудрецов власти над царством мертвых» (ст. 463—464), с модной в то время цитацией по-гречески стиха Одиссеи (Одиссея, XI, 491). Черта характерная, ибо о любви Сципиона Младшего к цитированию греческих поэтов упоминают Плутарх и Аппиан.

В **пятнадцатой** книге говорилось о суевериях и предрассудках, в которые наивно верят люди, укреплению которых способствуют вымыслы поэтов, например: Полифем у Гомера; простые люди верят в эти вымыслы, как маленькие дети, принимающие статуи за живых людей. Повидимому, в сатире отразились эпикурейские воззрения поэта.

Шестнадцатая книга, носившая название возлюбленной поэта «Collyra», дошла до нас в таком состоянии, что о содержании ее судить невозможно.

Семнадцатая книга говорила о нравах женщин, соединяющих красоту и изящество с половой распущенностью.

От **восемнадцатой** уцелели три неполных стиха.

От **девятнадцатой** — 11 стихов, из коих видно лишь, что темой ее было рассуждение о старости и ее тягостях.

От **двадцатой** книги — ничего, что позволило бы судить о ее содержании, не дошло. Можно лишь думать, что описывался какой-то пир.

Таково содержание отдельных книг сатир Луцилия, поскольку можно судить о нем на скользком основании уцелевших, скорее обрывков, чем отрывков.

Выдержки, приводимые из Луцилия древними писателями, без указания книги, откуда они почерпнуты, составляют около 300 стихов; но они сохранили нам несколько особо замечательных отрывков: в одном из них дается яркая картина власти золота в современном поэту обществе:

> «Верх добродетели им — честолюбие, золота груды.
> Сколько имеешь, настолько и люди тебя почитают»
> (ст. 1120—1121).

другой отрывок рисует яркую картину разложения общественных нравов в эпоху поэта:

> «Ныне с утра и до поздней до ночи, и в будни и в праздник
> Целый день напролет и народ, и сенатор почтенный
> Бродят по форуму все — и днюют там, и ночуют.

Делом одним заняты, одно изучают искусство:
Как бы надуть половчее других, обойти похитрее,
Лаской коварной поддеть, личину чести надевши,
Ножку подставить,— ну, словно врагами все стали друг другу»
(ст. 1228—1234, пер. И. И. Холодняка).

Этим отрицательным примером современных нравов как бы противопоставляются положительные этические идеалы поэта, сохранившиеся, по счастью, в самом крупном из дошедших до нас отрывков Луцилия, сообщаемом Лактанцием (Inst. Div. VI, 5, 2). В нем поэт объясняет своему другу оратору Постумию Альбину, что он понимает под словом «добродетель». Вероятно, этот отрывок взят Лактанцием из 17-й книги сатир (ст. 1326—1338, по изд. Ф. Маркса, 1140—1152 по изд. Н. Терцаги).

«В том добродетель, Альбин, чтобы истинной мерой отмерить
Всем по заслугам людям, с которыми жить нам придется.
В том добродетель, чтоб каждую вещь разузнать хорошенько,
В том, чтобы знать, что на пользу идет, по правде и честно,
Зло от добра отличить, избегая вреда и бесчестья.
В том добродетель, чтоб меру в стяжании, предел соблюсти нам,
В том, чтоб и чести воздать то, что ей надлежит по заслугам,
В том, чтобы должную дань и богатству отдать, коль придется.
Злым неприятелем быть порочных людей и порока,
Добрым защитником быть людей и нравов хороших,
Правду и честь полюбить, оценить и в жизни держаться.
Благо отчизны чтоб первым было у нас над другими,
Родственный долг — чтоб вторым, а уж наш интерес —
напоследок».
(Перевод И. И. Холодняка).

Таково в самых общих чертах дошедшее до нас литературное наследство Гая Луцилия.

Как мы видели, литературная слава осенила поэта еще при жизни: своими сатирами он выдвинулся на одно из первых мест среди современных ему римских писателей, и историки римской литературы справедливо отмечают (Моммзен, т. II, стр. 119), что «римская художественная критика... признала за Луцилием первое место среди всех римских поэтов». Смелое, яркое слово Луцилия, сознательно направленное на защиту идеалов и интересов партии Сципионов,— есть первый образец римской партийной публицистики. Творения Луцилия представляют собою «своего рода открытые письма к публике» (Т. Моммзен, Рим. ист., т. II, стр. 415). Тот же исследователь отмечает, что «поэзия политической полемики, не имевшая доступа к римской сцене, является основным элементом творчества Луцилия» (там же, на стр. 417). Отсюда понятно, почему поэт в 30-й книге своих сатир с определенной гордостью заявлял: «Только одни среди многих творенья мои превозносят» (ст. 1013 по Ф. Марксу).

Как относилось к Луцилию потомство, можно судить хотя бы по тому факту, что один Цицерон упоминает о нем 27 раз, а Гораций — его ближайший преемник и последователь в сатире — десять раз. Потомство воздавало Луцилию хвалу за смелость его обличений (Гораций и Ювенал) за возвышенные идеалы правды и блага, им провозглашаемые (Гораций, Марцелл), за талант, ученость, остроумие и критическое чутье (Гораций, Цицерон, Варрон, Квинтилиан, Плиний Старший). Упрекали Луцилия за небрежность формы и языка (Гораций, Петро-

ний, Апулей, Авзоций), сравнивая его творчество с «мутным потоком»; за неряшливость его стиля, т. е. за внешнюю оболочку, а не внутреннюю сущность его творчества. Единственный упрек в недостаточной правдивости его инвективы, безусловно, является отголоском партийного расхождения Луцилия с автором этого отзыва (приписываемая Горацию вставка в его Sat. I, 4 стр. 10—18) и не имеет большей ценности, чем сознательный выпад политического и литературного разномыслия.

Мы видим, что уже ближайшее потомство с вниманием и любовью ценило наследие поэта: А. Геллий упоминает (N. A. II, 24, 4) о существовании комментаторов его произведений. Порфирион говорит о хрестоматиях по сатире, в которые входили его отрывки; Светоний (De Grammat. 2), передает, что ученые грамматики Лелий Архелай и Веттий Филоком изучали и толковали для кружка образованных римлян творения Луцилия. Тацит (Dialog. 23), прямо указывает, что «некоторые Луцилия предпочитают Горацию», а Квинтилиан, что «Луцилий имеет настолько приверженных поклонников, что они не колеблясь предпочитают его не только всем другим сатирикам, но и вообще всем поэтам» (Наставление оратору, X, 1, 93).

Такова оценка Луцилия древностью.

Значению и роли Луцилия в потомстве посвящена специальная работа Petit-Jean «Rôle de Lucilius au point de vue litteraire et grammatical dans le progrès de la langue et de la litterature latine» Paris, 1886.

Состояние дошедшего до нас наследия Луцилия характеризовано уже выше и поистине может быть названо «обрывками отрывков». Это — основное обстоятельство, препятствующее возможности полной и всесторонней оценки его творчества современной наукой. Отсюда понятны и те разногласия в отдельных мнениях ученых о нем, образцы которых приведены выше. Но во всяком случае, как ни скудны дошедшие до нас разрозненные осколки его творений, они не дают нам права утверждать, как это делал крупнейший буржуазный историк Рима Т. Моммзен, будто «Луцилий вращался среди борющихся политических клик и партий, но не принимал непосредственного участия в их борьбе» (Римская история, т. 2, стр. 417). Уже один отзыв его преемника и соперника по сатире Горация, что Луцилий в своих сатирах «primores populi arripuit populumque tributim» (Sat. II, 1, 69), решительно противоречит такому стремлению представить великого сатирика каким-то беспристрастным наблюдателем жизни, стоящим вне партийной, политической и социальной борьбы, раздиравшей римское общество в его время. По самой сущности своей, его сатира не могла быть ни каким-то оторванным от жизни «чистым искусством», ни бескорыстным и беспристрастным обличением пороков и проповедью принципов добродетели и высокой морали. Совершенно ясно, что все творчество Луцилия было поставлено на защиту **определенной партии**, служило ее делу, возвеличивало ее единомышленников и громило ее противников.

Луцилий был сторонником политической группировки образованных аристократов, филэллинов, сплотившихся около Сципиона Эмилиана и Лелия Младшего и боровшихся как с консервативной группой сената, так и с популярами и их вождями, главным образом, бр. Гракхами и их приверженцами. Если в прямых политических схватках он, как не римский гражданин, лично не выступал, то, как партизан и идеолог своей партии, он был ее главным апологетом в разгоревшейся вокруг нее литературной борьбе. Он был рупором мнений своей партии, защитником ее взглядов, выразителем ее интересов, бардом ее бойцов и хулителем ее врагов. **Его литературная деятельность и была формой участия его в политической борьбе того времени.** Поэтому политическая и литературная полемика, пасквиль и насмешка над партийными противни-

ками составляет основное содержание его творчества; критика и осмеяние нравов современного общества — второй, вытекающий от первого основного, элемент его; трактовка сюжетов религиозно-философских и морально-этических — третий; вопросы науки и литературы — четвертый; богато разбросанные в его творениях типические и индивидуальные образы современников, картины нравов и быта — пятый; личные переживания, автобиографические подробности — шестой и т. д. Широта политических взглядов, почти универсальная образованность по тому времени, могучий талант счастливо сочетались в его лице. Все многообразное содержание его творений облечено в живую, яркую, всем доступную форму: меткий, острый, неприглаженный язык, естественность тона, искренность настроения, блестящее остроумие — все это вместе создает неповторимое целое его произведений. Взяв от Энния едва намеченную **им литературную форму сатиры-фельетона**, он сочетал ее **с остротой обличения**, почерпнутой у греческих ямбографов и комиков (Архилох и Аристофан), срастил ее с **дидактическими установками** нравоучительной сатиры александрийцев и из всего этого создал силой своего могучего таланта **национальную римскую сатиру**, именно тем, что сознательно **поставил ее на службу партийным интересам своей политической группировки.** В этом — непреходящее значение всей его политико-литературной деятельности

***

В предыдущих главах мы проследили историю изучения произведений Луцилия от древности до современности, историю развития римской сатиры от ее зародыша в недрах римского фольклора до времен Луцилия, осветили его эпоху с точки зрения расстановки общественных сил в Риме в их столкновении и взаимодействии, сообщили основные факты жизни Луцилия и посильным анализом его фрагментов выяснили роль его как идеолога Сципионовской партии в политической и идейной борьбе Рима того времени — бурной эпохи Гракхов.

На основании всех этих материалов перед нами возникает образ Луцилия, как исторической личности, как литературного деятеля, как политического борца, как представителя группы образованнейших людей его времени. Надо прямо сказать, что фрагментарность уцелевшего литературного наследия Луцилия создает значительные трудности в получении неоспоримых выводов, основанных на твердо установленных фактах. Приходится, к сожалению, во многом ограничиваться пределами вероятного, а не несомненного, о многом догадываться, предполагать; но такой гипотетический характер неизбежен при всяком исследовании имеющем целью освещение темного, недостаточно еще разработанного в науке вопроса. Поэтому в настоящей заключительной главе мы попытаемся, использовав в основном содержание Луцилиевых творений, дать его живой образ; можно бы было озаглавить ее «Луцилий по его произведениям».

Попытке этой благоприятствуют два обстоятельства.

Первое — это несомненная тесная связь всего Луцилиева творчества с событиями и историческими фактами его времени, указанными еще Горацием («Жизнь старика открыта как на обетной дощечке») и доказанная исследованиями К. Цихориуса и др.

Второе — это наличие в его уцелевших фрагментах связных отрывков, заключающих целую мысль, или высказываний по определенному вопросу, дающих яркую картину отображаемой исторической действительности, предоставляющих возможность анализа, рисующих мировоззрение поэта, его отношение к единомышленникам и друзьям, его борьбу с противниками и врагами и т. п.

Всякий писатель, особенно публицист, неизбежно отражает в своих произведениях свою эпоху и связанные с ней личные переживания. Не составляет в этом отношении исключения и наш автор, и еще древние неоднократно подчеркивали эту зависимость.

Кроме прямого свидетельства Горация (Sat. II, 1, ст. 30—34) об искренности Луцилиева творчества, мы имеем в схолиях к этому месту Горация (у Порфириона и Акрона) такие свидетельства:

1) «Говорят, что он в своих произведениях описал свою жизнь без всяких прикрас»; 2) «поэтому выходит, что жизнь Луцилия так ясна нам по его творениям, как будто она была показана на обетной дощечке».

Гораций говорит, что Луцилий «доверил свои тайны своим книгам, как верным друзьям»; а по прямому свидетельству у самого Луцилия «другу-приятелю лгать я не стану» (у Л. Мюллера приводится как отрывок из неизвестной книги; у Ф. Маркса не указан). Эта искренность Луцилиева творчества является для нас основной чертой, характеризующей всю его писательскую деятельность. Она доставляет нам возможность безбоязненного доверия к историческому содержанию его произведений.

Поэтому Луцилий, говоря об искренности своего творчества (XXVI, 590, М.) «ego ubi quem ex praecordiis eccfero versum» (т. е., когда я из глубины сердца выношу свой стих), обращается к своему читателю с просьбой и у него, прежде всего, внимательного и искреннего отношения к своим словам. В третьей сатире XXIX книги (Ф. Маркс, 851—2) он прямо просит своего слушателя:

«Кроме того, к своей речи прошу у тебя я внимания,
Вникнуть в нее я прошу»,

а в XXVII книге (ст. ст. 693—4, Ф. Маркс) прямо требует от него «вместе вникнуть в дело и принять к сердцу его слова», считая, что эта «взаимность внимания и доверия — величайшее, на что я могу надеяться».

Даже неприглаженная внешность Луцилиева стиха, за которую единственно его упрекали потомки, является для нас до известной степени гарантией искренности всего творчества поэта. Сама злободневность его творчества — на темы текущих событий — объясняет это.

Если разделить по числу лет его литературной деятельности (132—106) все написанное им (по Л. Мюллеру не менее 60.000 стихов в 30 книгах), то в среднем выходит, что он опубликовал более чем по книге своих сатир в год: и хронология выхода в свет отдельных его книг, указанная выше, дает все основания предположить, что он не заботился об особой обработке своих «идущих от сердца» стихов.

К какой аудитории обращена была преимущественно Луцилиева сатира, — можем судить из Цицероновой передачи высказывания по этому вопросу самого поэта. В De Oratore, II, 6, 25 он влагает в уста Красса такое припоминание неоднократных заявлений нашего поэта о желательной для него аудитории: «Г. Луцилий обыкновенно говорил, что он хочет, чтобы его читатели не были ни невежды, ни ученые, так как первые ничего не поймут, а вторые — поймут больше, чем он хотел сказать».

Значит, ни на грубую невежественную толпу, ни на отдельных высоко-образованных людей не ориентирует Луцилий свое творчество. Не для неучей и ученых пишет он: Цицерон (De finibus mal. et bon., 1, 3, 7) прямо указывает, что одинаково «опасаясь их суждений, он, по его словам, пишет для тарентинцев, консентинцев и сицилийцев». А. Плиний Старший (Nat. Hist., пред., 7) приводит (в сокращении) и подлинное высказывание нашего поэта по данному поводу (ст. 595—6 по Ф. Марк-

су). М. М. Покровский сделал отсюда вывод, что (ИРЛ, стр. 94) Луцилий «по его собственному заявлению, решил писать «для народа».

Надо уточнить этот слишком расплывчатый термин; какой же «народ» имел в виду Луцилий как свою желательную аудиторию?

Несомненно, не к кружку образованнейших людей, сплотившихся вместе с ним около Сципиона Эмилиана, обращено Луцилиево творчество: они и так его единомышленники и их не в чем убеждать. И не к грубой, неспособной оценить и понять его, необразованной толпе обращена его сатира; она ориентирована, как орудие политической агитации и пропаганды определенных идей, на достаточно подготовленную аудиторию,— преимущественно независимых образованных римлян, стоящих в стороне от партийной борьбы или колеблющихся в своих политических взглядах, чтобы привлечь их на свою сторону, сделать их своими единомышленниками

Как не римский гражданин, Луцилий не мог лично принимать непосредственного участия в политической борьбе своего времени,— римский cursus honorum («Путь почестей») был для него закрыт. Но поэтому именно, не отвлекаясь на обычную борьбу честолюбия, он мог сосредоточить все силы своего ума и таланта на пропаганде своей публицистической деятельностью идей и взглядов своего кружка, состоявшего, как это было указано выше, из образованнейших выдающихся людей своего времени — политических деятелей, как Сципион и Лелий, философов, как Клитомах и Панеций, оргаторов и писателей, как Постумий Альбин и Теренций и т. д.

Пропаганде этих идей он посвятил все свое творчество и остался верен этой задаче до конца своей писательской деятельности.

Недаром сказал он в книге XXVIII или XXIX своих сатир (ст. ст. 528—9 по Ф. Марксу), что «порядочные люди не изменяют своего отношения ни к врагам, ни к друзьям», а в XXVIII книге (ст. ст. 909—10 по Ф. Марксу) высказывался в том смысле, «что с друзьями во всех случаях жизни у него все общее».

Эта верность своим взглядам и постоянство в отношении к друзьям и врагам, единомышленникам и противникам — основная черта всей литературной и личной деятельности Луцилия.

И после неожиданной смерти своего покровителя и друга Сципиона Эмилиана, а вскоре после него и Лелия, он не покинул их знамени, а остался верен их взглядам и идеям во все время своей последующей литературной деятельности.

Принципиальность и честность мысли, отсутствие расхождения между взглядами и высказыванием их, как следствие внутренней убежденности в их правоте и истинности, дополняют нам образ Луцилия как политического борца на сознательно выбранном им для себя поприще сатирика-публициста.

Собственно говоря, мы не можем видеть в Луцилии представителя ни одной из философских систем его времени. Высказывания по отдельным философским вопросам, сохранившиеся нам от него, не позволяют считать его последователем ни эпикурейской, ни стоической школы, ни академиком, ни скептиком; скорее всего он, как большинство образованных римлян, был эклектиком в философских вопросах.

Так, вторая сатира XXVI книги содержала рассуждения о связи тела и духа в эпикурейском освещении,— что «болезни духа сказываются на теле, а удрученное болезнями тело мешает проявлениям духовной жизни» (ст. 692—3 по Ф. Марксу).

В эпикурейском же духе разработана философская тема в XV книге сатир — об освобождении человека от страстей, суеверий и предрассудков с помощью науки и философии.

«Люди в различные чуда, Гомеровы выдумки, верят,
Как великан Полифем в полсотни сажен высотою,
С посохом более мачт корабельных, с одним только глазом».
(ст. ст. 480—483 по Ф. Марксу).

В эпикурейском же духе разработана философская тема о суевериях и религиозных страхах перед порождениями собственной фантазии, напоминая отчасти Лукреция. Лактанций, сохранивший нам этот отрывок, прямо говорит (Inst. Div. I, 22, 3): «Луцилий смеется над глупостью тех, что считает статуи богами в следующих стихах» и «поэтому Лукреций осмеивает глупость тех, что является рабом пустых суеверий и излагает это в следующих стихах»:

«В разные вымыслы, Ламий да Фавнов, что Нума придумал,
В духов земли они верят — боятся, дрожат перед ними.
Как несмышленый ребенок статуи живым считает,
Так они выдумки эти считают за сущую правду».
(ст. ст. 484—489 по Ф. Марксу).

В толковании, близком к мировоззрению скептиков, видим у Луцилия в XXVII книге (ст. 701 по Ф. Марксу) мысль, что «Ничего в жизни человеку не дано в полное обладание» и что «Жизнь наша — как цепь холмов,— то подымается, то опускается» (ст. 704 по Ф. Марксу).

В духе стоической школы видим у Луцилия такие высказывания, как совет «и то, что случится, и то, чего не случится, переносить мужественно и спокойно», а в особенности определение, что такое добродетель, приведенное выше (см. гл. IV).

Но в большинстве случаев высказывания Луцилия по вопросам философии не носят определенного характера мировоззрения какой-нибудь одной философской школы, а являются, как уже было отмечено, выражением типичного для образованного римлянина его эпохи эклектизма, результатом «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет», сделанных поэтом за его долгую, богатую событиями жизнь, как практический вывод его житейского опыта.

Таково его суждение о том, что такое жизнь:

«Жизнь — это сила; и нас эта сила к всему принуждает» (ст. 1340 по Ф. Марксу); люди в ней как «раскаленное железо на кузнице под тяжкими ударами и грохотом молота» (ст. 1165—66 по Ф. Марксу).

Такова заимствованная им, возможно у Катона, мысль, что «в счастьи человек превозносится, а в несчастьи падает духом» (ст. 699 по Ф. Марксу).

Или что «жадности из человека глупого никак не устранишь» (ст. 806 по Ф. Марксу), и т. п.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что Луцилий был хорошо знаком с учением основных философских направлений своего времени; скептическую школу он мог изучить при помощи своего друга Клитомаха, стоическую — при содействии члена сципионова кружка Панэция. В личной жизни он, как человек независимый и богатый, придерживался, очевидно, преимущественно эпикурейских воззрений; отсюда — гедонистические мотивы в его творчестве: описание пиров, интимных сцен в сближении влюбленных, развлечений, вроде драки шутов и гладиаторских боев и т. п. Иногда, как мы видим это на примере Лупа, он пользуется оружием философии, ее терминологией для осмеяния своих противников (2-я сат., 28 кн.). Он зло вышучивает софистические приемы и педантизм философов, играющих понятиями и словами:

«Чем бегущим мы видим коня, тем, конечно, бежит он.
Видим его мы глазами, — так значит бежит он... глазами».
(ст. 1284—6 по Ф. Марксу).

Все же зачислять Луцилия, как это делал И. И. Холодняк (в III томе своей истории литературы, стр. 106—7), в ряды «скорее скептиков, даже эпикурейцев» мы не можем: эклектичность его философского мировоззрения, как впоследствии у Цицерона, исторически вполне объяснима и понятна.

В связи с этим мы можем лишь с вероятностью установить и его этические взгляды. Принимая bona fide, в силу несомненной искренности всего его творчества, высказывания его по отдельным вопросам этики и морали, мы натолкнулись бы на непримиримое противоречие стоической теории и эпикурейской практики его житейской морали. Но во всяком случае, твердое постоянство во вражде и дружбе, верность своим единомышленникам, неизменную преданность своей партии, искреннюю деятельность на ее пользу мы должны отметить у Луцилия in bonam partem. В личной жизни он, очевидно, практически отходил от своих высоких идеалов добродетели. Но мы не имеем права сказать, что чувственные удовольствия были доминантой даже в его личной жизни. Он не погряз в разврате и разгуле, пьянстве и расточительности, а пользовался радостями жизни, доступными богатому человеку, без ущерба в выполнении своего основного долга перед обществом, как он его понимал — многолетней плодотворной публицистической работы — своего рода просветительской миссии.

Этот повелительный долг публициста-просветителя он выражает такими словами:

«Мне необходимо высказываться — ведь, я помню, что молчание погубило Амиклы» (ст. 956—7 по Ф. Марксу).

Он считал надежным компасом в своих трудах только критическую силу ума и таланта. Такими чертами рисуется нам историческая личность Луцилия.

***

Широкая образованность Луцилия и многосторонность его литературного дарования, как было уже сказано, высоко ценились потомством. Отдельные авторы подчеркивают отдельные черты его писательской деятельности.

Так, М. Варрон (по А. Гелию, Noct. Att. VI, 14) указывал, что «Луцилий был примером **изящества** в латинской речи». Фронтон выделяет его за это **изящество** среди поэтов. Порфирион (схолии к Горациевым сатирам I, 3, 38) упоминает о его **тонкости**. Акрон в схолиях к Горациевым сатирам — его **резкости**. Плиний Старший отмечает его **критическое чутье** (Hist. Nat., Praef. 7), Гораций и Марциал—любовь к **истине и добру**, Гораций же и Ювенал — **блеск** и силу его обличительной поэзии и, наконец, Цицерон и Квинтилиан — **остроумие, талантливость, удивительную ученость, свободу высказывания своих мыслей, едкость** и «крутой посол» (abunde salis) всего его творчества.

Эта **разносторонность** дарования Луцилия хорошо объясняет нам и разнообразие полемических приемов в его сатирах. Для своих целей он использует всевозможные виды сатирического: едкую насмешку и добродушную шутку, сарказм и юмор, инвективу и высмеивание. Не меньшим разнообразием отличается его произведение и со стороны композиции: помимо инвективы, мы видим у него форму повести, проповеди, бытовых описаний, ученых споров, встречаем афоризмы сентенции, басни и т. д. Как указал Ф. Маркс, многие его изречения вошли в поговорки (Proleg., CXIII). И. И. Холодняк справедливо указывает (стр. 108), что «Луцилий был хорошо знаком с литературой, философией, филологией, естествознанием, медициной, юриспруденцией; его сатиры были целой энциклопедией».

О солидной учености, широкой образованности Луцилия дает понятие перечень известных ему, упоминаемых в его произведениях авторов. Ф. Маркс на стр. 108 предисловия перечисляет из них: «Гомера, Архилоха, Менандра, представителей стоической и эпикурейской школ, философские учения Платоновой и Аристотелевой школы, а из латинских авторов — Энния, Пакувия, Акция, Плавта, Цецилия и Теренция».

Чисто литературные вопросы и споры с современниками по этим вопросам также находят свое отражение в творчестве Луцилия. Вторая сатира IX книги дает нам наглядный образ его выступлений по вопросам грамматики и сохранила следы его полемики с Акцием относительно латинской орфографии.

Вообще диапазон тематики его сатир поражает своей широтой. Вопросы политики, этики, философии, литературы не только затрагиваются в его произведениях, но и обнаруживают солидную осведомленность их автора во всех этих областях знания; недаром же потомство восхищалось его «удивительной ученостью» (mira eruditio).

Доказательство его широкой образованности приводит уже Фронтон, утверждающий, что Луцилий пользовался в своих сатирах терминами из области самых разнородных прикладных знаний, ремесл и занятий.

Технические термины из обихода кузнечного, горшечного, хлебопекарного дела, военные выражения, терминология риторов, даже интимные фамильярности из словаря гетер — все это свидетельствует нам о наблюдательности поэта-публициста, смело углубляющегося в человеческую жизнь и отражающего свои впечатления в своем творчестве.

Отсюда нам вполне понятна характеристика, данная Цицероном Луцилию (De Orat, II, 6), и преклонение Квинтилиана перед его mira eruditio.

Но центр тяжести всего сатирического творчества Луцилия лежит не в его обширной учености, объясняющей разносторонность содержания его произведений, а в их политической и социальной направленности. Год за годом появлялись отдельные книги и сборники его сатир, как литературное отражение животрепещущих, злободневных вопросов общественной жизни. Поэтому-то М. Шанц имел основание утверждать, разделяя указанное выше мнение Моммсена, что «его сатиры были для римлян заменой старой греческой комедии».

Так сенсационный закон о принудительном браке, проведенный суровым Метеллом Македонским в бытность его цензором в 131 году, отражен в 3-й сатире 26-й книги.

Мы уже говорили об отношении к нему Луцилия.

По смерти Сципиона Эмилиана в 129 году, поэт, повидимому, на несколько лет замолкает (в гг. 129—126 по предположению Ф. Маркса). Это весьма вероятно; после утраты вождя партии его не только надо было отразить угрозу расправы со стороны победителей, но и перегруппировать свои ряды и собрать свои силы для новых схваток. Характерно, что в отрывках книг 22—26, написанных элегическим дистихом, публицистический элемент отсутствует; но так как от 24 книги у нас не осталось ни слова, от 25 только два слова, от 23 — один стих и от 22 всего шесть стихов — то делать отсюда вывод, что в период после смерти Сципиона Луцилий намеренно или вынужденно отошел от политической тематики и посвящал свою сатиру преимущественно бытовым вопросам, у нас нет основания: хотя такое предположение не лишено вероятия, если считать, что эти книги созданы в ближайшее к 129 году время. Ф. Маркс полагает (предисловие 50), что «мы даже предположительно не можем строить догадок о времени написания Луцилием этой, написанной элегическим дистихом части» его сатир, но склонен считать

их посмертным наследием поэта, тщательно собранным каким-то грамматиком.

Во всяком случае годы 129—126 в деятельности поэта для нас пока — настоящая tabula rasa. Зато с этого времени до конца своей писательской деятельности Луцилий выпускает не менее 21 книги своих сатир. И первая из них связана с чисто партийным нападением поэта на одного из вождей противной партии — уже неоднократно упомянутого Люция Корнелия Лентула Лупа.

Луп умер в 126 или начале 125 года. И сатира «Совет богов», естественно, могла появиться только после его смерти. С этим Лупом поэт уже сводил счеты пятью годами раньше, во второй сатире 28-й книги, клеймя его как неправедного судью и издеваясь над его поверхностным философским образованием еще при жизни Сципиона. Теперь, после смерти Лупа, вызванной, по словам поэта, обжорством, он приписывает ее воле богов, решивших на своем совете спасти Рим от этого «хищника».

Нам известно, что Луп вместе с Метеллом Македонским были вождями группировки в сенате, враждебной Сципиону Эмилиану и его партии, и нет ничего удивительного, что только после его смерти поэт мог свести с ним партийные счеты. Ведь и Ювенал много позже делал то же самое.

Общая напряженность политической борьбы в Риме хорошо отражена в отрывке из гексаметрической части сатир Луцилия, приведенной выше в переводе Холодняка, и составляет, так сказать, задний фон той картины ожесточенных схваток и хитрых маневров борющихся партий и групп, которую так мастерски рисует нам поэт (см. стихи 1328—1334 по Ф. Марксу).

Наряду с этими чисто политическими выступлениями мы видим у Луцилия изображения различных теневых сторон общественной и частной жизни его современников. Так, 4-я книга его сатир была направлена против роскоши и разврата, по свидетельству схолий к 3-й сатире Персия; следы той же темы видим во 2-й книге. В 6-й книге говорилось о скупости и расточительности; в 15-й о любостяжании, вспыльчивости и гневе. Образы прожигателей жизни, что «полгода живут в свое удовольствие, а потом готовы в покойники» (ст. 163); гурманов и лакомок, как некий Галлоний, проедающих все состояние на редких раков и огромных осетров, хорошо иллюстрируют эти сатирические выпады поэта. Особенно ярко и богато представлены у Луцилия отрывки о тягостях семейной жизни; по крайней мере на эту тему нам сохранилось значительное число высказываний поэта (см. книги 7, 26, 29, 30). Повидимому, Луцилий был убежденным холостяком; он считал, что «заводить жен и разводить детей — добровольное бремя и горе, налагаемое на себя людьми» (кн. 19); что злая и старая жена может до того довести человека, что в отместку ей готов изуродовать (оскопить) самого себя (кн. 7); что неверность-прелюбодеяние жены покрывает позором всю семью и оскверняет дом (кн. 26); что сравнение гетер с матронами будет не в пользу последних: первые-де «и просят дешевле, и отдают много честнее» (кн. 29).

Иногда эти «антиматримониальные» настроения перерастают у Луцилия в выпады против женщин вообще. Так, в 17 книге (ст. 540—546) он прямо говорит, что по прекрасным кудрям и роскошным формам нельзя судить о красоте женщины, ибо под богатым убором может скрываться уродливое тело; что на удовлетворение женских прихотей никакого состояния нехватит; что лучше «убить развратную жену, чем лишать себя мужской силы» (кн. 7, ст. 282—284) и т. п.

Все это характеризует для нас не только его настроение и отношение к семейной жизни, но и несомненное разложение римской семьи в его время под влиянием роскоши и разврата. Мы знаем, что и в семье Сципиона Эмилиана в этом отношении было неблагополучно: его некрасивая, бездетная жена, «которой он не любил и которая его не любила» (Аппиан), была даже заподозрена в способствовании его загадочной смерти. Но в общем Луцилия нельзя, разумеется, назвать женоненавистником,— уже одно посвящение им целой 16-й книги своих сатир своей возлюбленной — Коллире (Порфирион в схолиях к Горацию) противоречит этому. Многочисленные описания любовных сцен в его сатирах (в особенности 8-я книга) показывают, что он наряду с другими радостями жизни умел тонко ценить и женскую красоту (кн. 17); но относительно любви, как и подобает вольной птице — заядлому холостяку — держался совершенно свободных взглядов.

Деятельность сатирика-публициста, которой, как мы видим, Луцилий посвятил по крайней мере 26—27 лет своей писательской деятельности, неизбежно должна была породить ему много врагов и среди партийных противников и среди лиц, так или иначе задетых его сатирой. Из этих последних можно упомянуть Пакувия и Акция. Первого он затронул насмешкой над напыщенными вступлениями его трагедий, а над орфографическими теориями второго ехидно посмеивался, упоминая кстати о «малом росте, цепких руках и непомерной гордости его». Конечно, такие выпады не оставались без ответа. Во второй сатире 30-й книги мы видим ясные следы того, что приходилось поэту претерпевать при сведении с ним счетов партийными противниками и личными врагами (ст. 1113—1038 по Ф. Марксу).

Он говорит о «яростных действиях» и «огорчительных речах» своих противников, «о радости, с которой они поносят его публично» в своих многочисленных выступлениях; стараясь «запачкать и запугать его», следят за каждым его шагом, словно «настороженная мышеловка и скорпион, готовый укусить».

Еще опаснее скрытые враги, скрывающие под личиной расположения свои коварные планы: «Такие чем более расположенными прикидываются, тем сильнее кусают», хотя поэт решительно утверждает, что «у него и в мыслях не было их злословить». «Все у тебя хороши и доблестны, — один я кажусь тебе бесчестным», — с горечью говорит поэт.

У нас сохранилось известие, что Луцилий около 130 года был «обидно затронут» на сцене каким-то мимом; поэт возбудил против него судебное преследование, но суд оправдал обидчика на том основании, как полагает Ф. Маркс, что «поэт сам в разных местах своих сатир персонально нападал на отдельных людей».

Серьезнее обстояло дело с политическими противниками, особенно влиятельными, вроде Метелла или Лупа; здесь дело не ограничивалось одной литературной полемикой или попытками политической и моральной дискредитации. Мы видим, что поэту приходилось спасаться из Рима «от Метелла и его гладиаторов» и высказывать опасения «быть лишенным всех четырех стихий» от пристрастного приговора Лупа.

Ф. Маркс высказывал даже предположение, что вскоре после смерти Сципиона поэт, как не римский гражданин, мог подлежать на основании Фанниева закона 126 года высылке из Рима; но при наличии влиятельной родни — брата сенатора, крупных партийных связей и широкой литературной известности поэта, едва ли это вероятно, тем более, что в 124 году Фанниев закон был отменен Гаем Гракхом.

Судя по всему, Луцилий обладал веселым и общительным характером и живым наблюдательным умом. Это качество драгоценное для приобретения друзей в обществе и поддержания с ними длительных хо-

роших отношений. Поэтому, несмотря на некоторую болезненность (Луцилий страдал «трясучкой» и головными болями), он был как остроумный шутник и затейник, что называется, «душой общества» в своем кругу. Но главное, что он, как мы видим, по близости к вождям и руководителям своей партии Сципиону и Лелию и блестящей плеяде окружавших их образованнейших людей своего времени, был верным выразителем чувств и настроений этих «умеренных либералов» или «просвещенных консерваторов» Рима своего времени, видевших спасение Рима не в коренной ломке, а в разумном сочетании нового и старого под руководством сенатской аристократии.

И мы должны прямо сказать, что в поражении демократии и наступившей в Риме к концу жизни Луцилия политической реакции творчество его сыграло значительную роль: он своими сатирами выковал идеологическое орудие для своей партии, направленное в первую очередь против соперничающих с ней сил,— партии Гракхов и их приверженцев в первую очередь. Свидетельство Цицерона о торжественных проводах Сципиона Эмилиана домой сенаторами и народом накануне неожиданной и загадочной его смерти и выступления его по вопросам политики против аграрных реформ Гракхов, а еще раньше добровольное снятие другом его Лелием Младшим предложенного им в сенате довольно радикального аграрного закона доказывает по существу, что при всем расхождении в своих программах и консервативная часть сената, и его прогрессивная часть забывали о своих разногласиях и объединялись временами против общего грозного политического противника их, демократии, которая угрожала господству их класса в целом. Поэтому объективно творчество Луцилия, независимо от задач и целей, которые он ему придавал, сыграло до известной степени отрицательную историческую роль, подрывая революционное стремление Гракхов поддержкой их политических врагов и противников.

Мы не можем винить в этом Луцилия; он был сыном своего класса, выразителем идеологии наиболее просвещенной его части, промежуточное положение которой между двумя борющимися силами — реакцией и революцией,— как всегда, предрешало ее политическое бессилие. Ведь всякая половинчатость в политической борьбе неминуемо ведет к поражению.

Надо к тому же добавить, что со смертью Сципиона Эмилиана, а вскоре после него и Лелия Младшего, партия их не выдвинула взамену им ни одного вождя, способного возродить ее деятельность к дальнейшему преуспеянию и политическим успехам.

Но, если в свое время искреннее талантливое творчество Луцилия помимо его воли сыграло, до известной степени, кроме положительной, и отрицательную роль, то для грядущих поколений оно осталось предметом уважения, изучения и подражания.

По справедливому замечанию О. Риббека, «его сатира была национальным делом». Он дал «образец техники этого рода творчества, создал форму и язык сатиры, как самостоятельного и самодовлеющего вида поэзии... показал образец того, каким образом поэзия может стать орудием **партийной тактики.** (И. Холодняк, том 3, стр. 124—5). В этом отношении творчество его — вечная ценность для всего культурного человечества.

Нам остается сказать несколько слов о языке, стиле и слоге Луцилия. Введенный Эннием в обиход римской поэзии гексаметр стал, как указано выше, основной формой Луцилиева творчества. От заимствованных им из греческой же поэзии полиметрических форм — трохаического септенара, ямбического сенара и элегического дистиха — он скоро

перешел именно к этому метру и навсегда утвердил его в практике римской поэтической сатиры.

Применить к созданному им к новому виду поэзии — сатире торжественный размер эпоса, до той поры встречавшийся в Риме лишь в высокой поэзии, было крупным нововведением Луцилия. Ему пришлось прокладывать здесь новые пути и потому нет ничего удивительного, что нередко чисто житейский материал и животрепещущая тематика его творений с трудом укладывались в строгие рамки торжественного эпического стиха. Гексаметр «в Риме со временем Энния служил исключительно высокому героико-историческому эпосу, и опыт Луцилия низвести его до размера сатиры, есть своего рода деградация, хотя и оказавшая потомству большие услуги» (Холодняк, т. 3, стр. 110).

Отсюда упреки Луцилию Горация, что он «durus componere versus» («неискусен в составлении стихов»), что его стихи «incomposito pede currere» («текут нескладным строем»), что в его произведениях «erat quod tollere velles» («было то, что стоило бы устранить»). Действительно, наряду с безукоризненными гексаметрами у него встречаются и тяжелые, изобилующие спондеями, элизиями и некрасивыми созвучиями стихи. Стихия живой речи прорывалась через условную возвышенность эпической формы и отражалась своеобразным сочетанием и высокого и низкого слога в его поэзии.

Язык Луцилия по единодушному мнению исследователей ярко отражает живую некнижную латинскую речь; поэтому сатиры его по меткому замечанию Горация «ближе к народной речи».

Сатиры его пересыпаны пословицами и поговорками, изобилуют простонародными выражениями и словами, насыщены живой динамикой диалога, греческими вставками не только как цитатами, но и прямо вплетенными в контекст латинской речи, то как термины — вероятно, «вследствие бедности языка и новизны сюжета», то, повидимому, просто по соображению метра. Живость его языка и его меткость, остроумие и «вообще непосредственность, естественность тона..., все это подкупающим образом действовало на читателя» (Холодняк, т. III, стр. 113).

Выводя в своих произведениях персонажи из самых разнообразных общественных слоев, он показывает каждое из действующих лиц со стороны формы выражения ими своих мыслей именно такими, какими читатель ожидает по их социальному положению (см., например, речь гладиаторов, речи гетер, шутов и т. д.).

Обилие «крупных слов» и рискованных сюжетов в его произведениях, за которые его укоряли еще Цицерон и Апулей, вовсе не доминанта в его поэзии; они лишь «couleur local» его сатиры, правдивое отражение неприкрашенной реальности, изображенной в ней действительной жизни. Отчасти эта небрежность формы могла быть и нарочитой. «Его намерением было сделать форму своих произведений более популярной, доступной большой публике и для его целей такая форма подходила гораздо лучше, чем отделанное «carmen», которое и не все оценили бы по надлежащему достоинству» (Холодняк, т. 3, стр. 112).

Другие исследователи отмечали, что не особенно стесняясь в выборе выражений, «Луцилий нередко допускал многословие, повторение и не всегда строго держался задуманного плана».

Во всяком случае «крутой посол» (Sal multus) его творений не мешал потомству признавать его «пылким, изящным, ученым, любезным, учтивым», подчеркивать его «изящество» наряду с «едкостью» и преклоняться пред его «удивительной ученостью». По общему мнению, язык Луцилия — «несмотря на все примеси, остается чистой латинской речью».

Если Энний был **зачинателем** (auctor) римской сатиры, то Луцилий является в ней первым настоящим **творцом** (inventor) и **основоположником**, по прямому свидетельству Квинтилиана (X. I, 94), что «в сатире Луцилий первый достиг великой славы». Именно он придал сатире тот характер, который в дальнейшем был развит его последователями и наследниками — Горацием, Персием, Ювеналом, Марциалом и др.

О степени его влияния на этих писателей мы уже кратко говорили выше. Более же подробное освещение этого интереснейшего вопроса выходит за рамки настоящего исследования и требует специального анализа их произведений.

Мы надеемся дать его в дальнейших частях «Истории римской сатиры».

Кафедра классической филологии
Томского государственного университета
имени В. В. Куйбышева

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

№ 21 1955

Доц. Н. А. Гуляев

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ЛЕССИНГА

Готтгольд — Эфраим Лессинг наряду с Дидро является одним из крупнейших представителей просветительной эстетики. Его критические статьи и исследования по вопросам теории искусства сыграли большую роль в разгроме обветшалых догм классицизма, в борьбе за реалистический метод.

Лессинг был выразителем настроений передовых слоев немецкого бюргерства. В течение всей своей жизни он боролся против феодального угнетения и насилия. Лессинг подвергал резкой критике военно-бюрократические порядки Пруссии, «Золотой век» Фридриха II, выступал против всяких проявлений национализма и шовинизма, культивировавшихся в среде чванливого немецкого юнкерства, ратовал за объединение Германии в единое национальное государство.

В своих драмах Лессинг пропагандирует идеи гуманизма и вместе с тем ненависти к феодальному деспотизму. Его драматические произведения («Минна фон Барнгельм», «Эмилия Галотти», «Натан Мудрый») были крупнейшим явлением прогрессивной литературы того времени[1]).

Однако Лессинга еще в меньшей степени, чем Дидро, можно назвать идеологом революции, в полном смысле этого слова. Для немецких просветителей особенно характерно тяготение к этическим проблемам, с помощью которых они хотят решить все «проклятые» вопросы современности.

Ограниченность Лессинга, как и всего немецкого просвещения,— плод тех общественно-экономических условий, в которых находилась Германия XVIII века. Это была отсталая феодальная страна с сильными пережитками средневековья во всех областях общественной и культурной жизни. В Германии свирепствовал страшный феодальный гнет, процветали произвол и самодурство князей, ремесло, торговля, промышленность и земледелие были доведены до самых ничтожных размеров. «Все было скверно,— пишет Энгельс, характеризуя эту эпоху,— и в стране господствовало общее недовольство. Не было образования, средств воздействия на умы масс, свободы печати, общественного мнения, не было сколько-нибудь значительной торговли с другими странами; везде только мерзость и эгоизм — весь народ был проникнут низким, раболепным, гнусным торгашеским духом. Все прогнило, колебалось, готово было рухнуть, и нельзя было даже надеяться на благотвор-

[1]) Некоторые формулировки и положения этой статьи взяты мной из моей работы «Лессинг и классицизм» (Труды Томского госуд. ун-та им. В. В. Куйбышева, 1948 г., т. 103, стр. 3—111), но в целом она представляет собой существенную критическую переработку моих прежних взглядов на эстетику Лессинга.

ную перемену, потому, что в народе не было такой силы, которая могла бы смести разлагающиеся трупы отживших учреждений»[2]).

Н. Г. Чернышевский сравнивает Германию XVIII столетия с чудовищным тильонским подземельем, а немецкий народ — с Бониваром, который за долгие годы заточения свыкся со своим положением и «впал в холодную бессмысленную апатию»[3]).

Эти высказывания Энгельса и Чернышевского дают ключ к пониманию процесса развития немецкой литературы XVIII века, объясняют специфические особенности немецкой философской мысли. Слабость немецкой буржуазии, инертность широких народных масс препятствовали в Германии формированию передовой революционной теории, подлинно реалистического искусства. Узость революционной общественно-исторической практики обескрыливала немецких художников, толкала их на путь этического разрешения социальных конфликтов. Правда, отказ от открытого бунта против феодальной действительности и переход на позиции нравственного перевоспитания человечества совершался у них в зрелом возрасте, когда растрачивался юношеский энтузиазм и наступала усталость от бесплодных попыток поднять немецкое бюргерство на борьбу за свободу.

В молодости все выдающиеся немецкие писатели XVIII столетия делают героические усилия вывести народ из состояния духовной прострации, пробудить в нем политическую активность, разжечь в нем чувство гнева против своих поработителей. Каждое значительное произведение той эпохи, замечает Энгельс, «проникнуто духом протеста, возмущения против всего тогдашнего общества»[4]).

Лессинг идет в первой шеренге борцов своего времени, он признанный вождь просветительного движения. В своем творчестве Лессинг ведет войну на два фронта — он бичует деспотизм князей и в то же время резко бьет по инертности, бесхарактерности немецкого бюргерства.

Общественно-политические устремления Лессинга определили и его эстетические взгляды. Лессинг стремится создать искусство большого героического плана, которое заражало бы людей верой в свои силы и возможности. Одной из центральных проблем его эстетики является проблема положительного героя. Лессинг пытается ввести в литературу человека-борца, личность, обладающую твердым характером, непреклонной волей, ясным классовым сознанием.

Однако нужно сразу же отметить, что персонажи Лессинга не выступают с оружием в руках против феодального строя, поле их деятельности ограждено густым частоколом моральных догм, которые сковывают их энергию, направляя ее в узкое русло социально неопасного нравственного негодования. Лессинговский герой даже в моменты наивысшего сознательного возмущения не заносит кинжала на своих притеснителей, его героизм сказывается только в преодолении своих внутренних слабостей. Половинчатость критики Лессинга яркий показатель того, что немецкое бюргерство цепко держало его в своих руках, обезобразив его благородное чело своим отвратительным филистерским клеймом.

Как теоретик искусства, Лессинг наносит сокрушительные удары по классицистской нормативной поэтике, по бесталанным подражателям Корнеля и Расина, которые, пресмыкаясь перед сильными мира сего, воскуряли фимиам многочисленным немецким правителям. Придворный классицизм с его традиционным воспеванием монархического начала

---

[2]) Энгельс. «Положение Германии». Собр. соч., т. V, стр. 6—7.
[3]) Н. Г. Чернышевский. Собр. соч., 1905 г., т. III, стр. 622.
[4]) Энгельс. «Положение Германии». Собр. соч., т. V, стр. 7.

приносил особый вред в Германии, лишенной государственного единства, так как он оправдывал феодальную раздробленность страны, стоял на пути исторического прогресса.

Зрелый Лессинг борется также против идейного оскудения и измельчания немецкой бытовой комедии. Ее виднейший представитель в Германии Геллерт славил «внутренние ценности» бюргера — чувствительность, покорность провидению, пассивную гуманность, т. е. все те филистерские качества, которые мешали немецкой буржуазии стать активной силой истории.

И «бесчувственная» придворная трагедия и «чувствительная», сентиментальная мещанская драма в равной мере служили делу реакции, являлись тормозом исторического развития. Энгельс в письме к Штаркенбургу прямо указывает что «...смертельная усталость и бессилие немецких мещан, происходившие из экономически жалкого положения Германии в период с 1648 до 1830 года и выразившиеся сначала в пиэтизме, затем в сентиментальности и в рабском пресмыкательстве перед князьями и дворянством, не остались без влияния на экономику. Это было одним из величайших препятствий нового подъема»[5]).

Лессинг пытается поднять идейный потолок буржуазной драматургии, вывести ее из порочного круга социально-безобидной проблематики и насытить ее боевым, прогрессивным содержанием. Немецкий просветитель хочет превратить уставшего, сентиментального, изверившегося в своих силах немецкого бюргера в стойкого защитника своих прав и своей свободы. Правда, Лессингу не удалось до конца разрешить этой проблемы, но и то, что он сделал, было большим завоеванием немецкой литературы того времени.

Деятельность Лессинга высоко ценили основоположники научного коммунизма, с большим уважением о нем отзывались революционные демократы, ставя его в один ряд с великими писателями Германии.

Большую заслугу Лессинга в борьбе за реалистическую драму отмечал Белинский. В статье «Древнейшие российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым» (1841) русский критик, резко отрицательно отозвавшись о подражательном периоде немецкой литературы, писал:

«Вдруг все изменилось. Восстал из апатичного усыпления национальный гений немцев. Энергический Лессинг — этот литературный Лютер — мощно восстал против французского правления и победоносно низверг его»[6]).

Герцен в своих произведениях и дневниках неоднократно упоминает о Лессинге, давая ему высокую оценку. Так, например, говоря о немцах, Герцен записывает 13.IV.1842 года: «Первый человек у них Шиллер, да разве Лессинг еще»[7]).

Глубокую симпатию питал к Лессингу Чернышевский и написал о его жизни и деятельности специальную монографию. Для великого русского революционера-демократа Лессинг был олицетворителем боевой непримиримости к крепостническому строю, воплощением лучших качеств гражданина и борца. Для Чернышевского, ведшего в 50-е годы решительную борьбу против теоретиков «чистого искусства» (Дружинина, Боткина и др.), Лессинг дорог социальной направленностью своего творчества, своим отрицанием описательной поэзии.

Чернышевский, возвеличивая основные принципы эстетического учения Лессинга и громя противостоящий ему лагерь немецкой дворянско-монархической литературы, прежде всего, метил в современных ему

---

[5]) К. Маркс и Ф. Энгельс. Избр. соч. в двух томах, 1948, т. II, стр. 484.
[6]) В. Г. Белинский. Собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. VI, стр. 296.
[7]) А. И. Герцен. «Избранные философские произведения», 1948, т. I, стр. 296.

эстетов, которые, прикрываясь именами Пушкина и Гете, вели наступление на революционно-демократическую эстетику. Лессинг,— пишет Чернышевский,— «ближе к нашему веку, нежели сам Гете, взгляд его проницательнее и глубже, понятия его шире и гуманнее»[8]).

Работа Чернышевского имела большое историческое значение не только в плане борьбы с эстетскими, формалистическими течениями в русском искусстве, она задолго до Меринга разбила «Легенду о Лессинге», восстановив полностью высокий моральный облик выдающегося немецкого просветителя, запятнанный официальным прусским литературоведением.

Немецкие ученые в течение многих десятилетий стремились подмалевать Лессинга под апологета феодально-крепостнических порядков или объявляли его апостолом «гуманной» религии всепрощения. В теоретическом отношении они превращали Лессинга в защитника сентиментальной мещанской драмы, в отрицателя литературы героического стиля.

В действительности, все усилия Лессинга на втором, зрелом этапе его духовного развития были направлены на то, чтобы создать социально-значительное, идейно-целеустремленное искусство, служащее освобождению немецкого народа от феодального гнета, воспитанию сентиментального, бесхарактерного бюргера в героя, умеющего бороться за свои общественные интересы.

1.

Г. Э. Лессинг принадлежит к числу крупнейших теоретиков искусства эпохи просвещения. Его критические работы являются лучшими образцами эстетической мысли того времени. Лессинг, разумеется, не сразу стал признанным и бесспорным вождем просветительного движения в Германии: он прошел сложный путь идейного развития.

Молодой Лессинг находился под известным воздействием классицизма. Первые его драматические опыты — «Дамон, или истинная дружба», «Старая дева», «Мизогюн» (вторая половина 40-х годов) еще выдержаны в стиле «саксонской комедии», одной из представительниц которой была бездарная г-жа Готтшед. Пьесы Лессинга этой поры — типичные назидательные произведения, пропитанные дидактизмом, «бичующие» такие «общечеловеческие» пороки, как самодовольство, хвастовство и т. д. Персонажи Лессинга носят на себе печать традиционной условности, это схематичные, вневременные, лишенные национального содержания и своеобразные типы.

Теоретик немецкого классицизма Готтшед вел войну с традициями Мольера, подменял его живой, здоровый юмор тривиальными нравоучительными сентенциями. Сам смех рассматривался готшедианцами как интеллектуальный процесс, возникающий лишь в том случае, когда человек нарушает законы разума[9]).

Правда, Лессинг уже в ранний период своего творчества возвышается над уровнем «саксонской комедии». Он пишет ряд пьес («Евреи», «Вольнодумец», «Молодой ученый» — 1747—1750), в которых пытается вместо абстрактных «страстей» вывести на сцену «общественные положения». В этих своих комедиях Лессинг отстаивает идею религиозной терпимости, высмеивает ученых-педантов, отошедших от жизни и замкнувшихся в мире своих незначительных «научных» интересов.

---

[8]) Н. Г. Чернышевский. Собр. соч., 1905 г., т. III, стр. 589.

[9]) См. работу Aikin-Sneath, B. „Comedy in Germany in the first half of the eighteenth century". Oxford, 1936 p. 13 и след.

Выступления Лессинга против схоластической учености имеют серьезное общественное значение. В Германии XVIII века науки и искусства были оторваны от своевременности и носили кастовый, замкнутый характер.

«Если немец,— пишет Маркс,— оглянется назад, на свою историю, то главную причину своего медленного политического развития, и также жалкой литературы до Лессинга, он увидит в «компетентных писателях». Профессиональные, цеховые, привилегированные ученые, доктора, бесцветные университетские писатели XVII и XVIII столетий, с их косичками, их благородным педантизмом, с их мелочными микроскопическими диссертациями, стали между народом и его духом, между жизнью и наукой, между свободой и человеком. Некомпетентные писатели создали нашу литературу. Готтшед и Лессинг — выбирайте между ними, кто «компетентный» и кто «некомпетентный» автор»[10]).

В 1749 году Лессинг начинает писать трагедию, героем которой являлся швейцарский революционер Самуэль Генци, казненный за участие в восстании против деспотического режима в Берне. В его лице Лессинг хотел дать образ мужественного борца за свободу.

Таким образом, уже молодой Лессинг делает попытку ввести в литературу современную общественную тему, вывести драму из порочного круга метафизических абстракций.

Лессинг постепенно проникается мыслью о большой общественной роли театра, как средства общественного воздействия. Он стремится сблизить драматургию с действительностью и заставить ее служить освободительным идеям. Естественно, что рано или поздно Лессинг должен был порвать с классицизмом, который он справедливо критиковал за оторванность от современности, за уход в античность, в полулегендарное прошлое, за аристократическое пренебрежение к демократическим элементам общества.

«Немецкий Вольтер» Готтшед в своих трагедиях («Умирающий Катон»; «Агис», «Парижская кровавая свадьба») крайне отвлеченно и осторожно выступал лишь против крайних проявлений деспотизма и обильно воскурял фимиам «идеальным» королям. Разумеется, он никогда не посягал на феодально-монархический строй, считая его разумной формой правления. Заветные мечты Готтшеда состояли в примирении бюргерских и феодальных интересов. Он бы хотел видеть монарха в роли доброго друга своих подданных.

Мировоззрение Готтшеда не выходило за пределы самого умеренного просветительства. Пресмыкаясь перед немецкими князьями, он пренебрежительно относился к народу. Готтшед всецело уповал на волю гуманных правителей и не заботился о просвещении народных масс.

Лессинг, в отличие от Готтшеда, обращает свои взоры на бюргерство, он хочет просвещать не столько королевских властителей, сколько демократические слои населения Германии, чтобы поднять их классовое самосознание и закалить их волю к борьбе.

В 40-е и 50-е годы в немецкой литературе начали появляться «слезные» комедии и не менее чувствительные бюргерские трагедии. Это была реакция на возвышенную героику классицистского театра, где центральными персонажами выступали только идеализированные представители «высшего» сословия. Бюргер не хотел больше мириться с подобной литературной дискриминацией, он рвался попасть на сцену в качестве положительного героя. Пьесы в сентиментальном плане пишут Браве («Свободомыслящий»), Пфейль («Люция Вудвил»), актер Мар-

[10]) К. Маркс, Ф. Энгельс. Об искусстве, 1937, стр. 592—593

тини («Ринзольт и Сапфира») и раньше других выступавший на этом поприще Геллерт.

И в «высоком» и в «низком» бюргерском драматическом жанре поэтизируются моральные качества бюргера — честность, гуманность, нравственная стойкость и т. д. Наиболее показательны в этом плане комедии Геллерта. В них до крайней степени идеализированы поступки робкого, влюбленного в свое собственное внутреннее «величие» немецкого филистера, который уходит от порочной действительности в мир своих мизерных переживаний. Герои Геллерта благочестивы, приторно-слащавы и не способны на какой-либо протест; они принципиальные противники насилия, всякая жестокость несовместима с принципами их нравственного учения, она удел аристократа, человека «внешнего», «политического», «общественного». Немецкая «слезная» комедия не затрагивает социальных вопросов, она ограничивается изображением будничных, повседневных картин бюргерской жизни. В мещанской трагедии 50-х годов столкновение безнравственного дворянина и нравственного бюргера никогда не перерастает в общественный конфликт. «Чувствительная» драматургия возводила в добродетель те свойства немецкого бюргера, которые объективно служили тормозом исторического прогресса.

Лессинг 50-х годов отдает несомненную дань «культуре чувства». Все его теоретические статьи и письма этих лет посвящены защите мещанской трагедии. Лессинг, подпав под влияние «чувствительных» веяний, на первых порах еще не становится в открыто враждебную позицию по отношению к классицизму. Наоборот, он стремится найти в нем те черты, которые соответствуют «чувствительному» духу времени. Так, например, в 1752 году Лессинг поместил в Deutsche privilegierte Zeitung рецензию на «Амелию» Вольтера, в которой, между прочим, писал: «Материал заимствовал из истории средних веков. Было бы излишней и бесплодной затеей отделить в ней правдоподобное от вымышленного. Еще глупее было бы рассказывать здесь ее содержание. Мы хотим предоставить читателю удовольствие, возникающее от новизны, и скажем только, что эта трагедия без крови являет собой поучительный образец того, что трагическое состоит в чем-то большем, чем только в бессмысленном кровопролитии. Что за места! Что за чувства. Лизуа, что за характер! В ней поэт, хотя это может быть и рискованно утверждать, превзошел самого себя»[11])

В этом восторженном отзыве трудно узнать Лессинга последующих лет, обрушившегося с погромной критикой на «Семирамиду» и «Меропу». Если автор «Гамбургской драматургии» обвиняет Вольтера в холодности и чопорности, то здесь он, наоборот, превозносит до небес его умение создавать эмоционально трогательные образы. Молодой Лессинг стремится подвести классицистскую драму под эстетический идеал своего времени.

Охлаждение Лессинга к французской «высокой» трагедии непосредственно связано с расширением его литературного горизонта. В пятидесятые годы он знакомится с английским романом и английской драмой. В этот же период он начинает глубокое изучение творчества античных драматургов. У греков и англичан Лессинг нашел, по собственному признанию, естественность в обрисовке драматических персонажей. По мере роста интереса у Лессинга к вновь «открытым» писателям постепенно ослабевают его симпатии к французскому театру. Востор-

[11]) Lessings sämtliche Werke, hsg. von Hugo Göring, B XVI, S. 218—219 (в дальнейшем все цитаты из сочинений Лессинга будут даны по этому изданию лишь с указанием тома и страницы).

женные дифирамбы в честь Вольтера и Корнеля уступают место более сдержанному тону. Правда, в первое время Лессинг еще не выключает французскую «высокую» драму, как пережившую себя, из бюргерского литературного обихода, но уже относится к ней гораздо строже, позволяя себе делать довольно резкие критические замечания, и все чаще начинает отдавать предпочтение английскому драматическому методу перед французским.

В 1756 году Лессинг пишет предисловие к немецкому переводу произведений Джемса Томсона, где он объявляет последнего не только величайшим лирическим поэтом, но и мастером трагедии. Гениальность драматурга Лессинг видит в способности воспроизводить «зарождение, развитие и крушение страсти», и этим искусством, которому не может научить ни Аристотель, ни Корнель, «хотя последнему это и не было чуждо», Томсон владеет в совершенстве. Лессинг признает только те законы драматической поэзии, при помощи которых можно достичь наибольшей трогательности и выразительности. Все остальные правила, полагает он, не имеют существенного значения.

Лессинг обвиняет классицистов в том, что их герои похожи на безжизненные манекены, на мраморные статуи, лишенные души. Французские драматурги все свое внимание уделяют соблюдению единств, симметричному построению пьесы и мало заботятся о правдивом изображении человеческих характеров. Свои собственные эстетические воззрения Лессинг в этой статье дает в следующих словах: «Так как я охотнее хотел бы создавать уродливых людей с кривыми ногами и горбами с обеих сторон, чем делать прекрасные статуи Праксителя, то мне то же несравненно больше хотелось бы быть автором «Лондонского купца», чем «Умирающего Катона». Почему же именно? При одном представлении первой пьесы, даже не чувствительными пролилось бы больше слез, чем было бы пролито самыми чувствительными при всех представлениях второй. Только эти слезы сострадания и гуманная человечность и являются целью трагедии или она вовсе не может иметь никакой цели»[12]).

Лессинг хвалит Томсона за то, что он «так же правилен, как и выразителен», что для него правила служат лишь средством для создания эмоционально-трогательных сцен и положений, что в своем творчестве он идет по пути древних греков, а не французов.

Это небольшое по размеру предисловие затрагивает весьма важные вопросы просветительной эстетики и знаменует собой переломный этап в истории поисков Лессингом нового метода изображения жизни. Лессинг в середине 50-х годов решительно порывает с эстетическим кодексом Буало и Готтшеда и формулирует в основных чертах принципы «чувствительной» мещанской драмы.

Требование, которое Лессинг предъявляет к драматическому произведению, можно определить двумя словами: выразительность и простота. Однако эти компоненты в теории Лессинга не равноправны. Первому из них отводится руководящая роль, второму — подчиненная. Не сухая, механическая нравственность является, с точки зрения Лессинга, главным, определяющим моментом в драматическом искусстве, а стремление к максимально полному отображению переживаний героев, их горестей и страданий. Лессинг критикует классицистскую трагедию за засилье в ней мертвящей соразмерности, за однолинейный, односторонний показ человека. Во имя правильности Готтшед и Корнель вытравили из своих персонажей все человеческое, так как эмоциональные бури и потрясения ведут к дисгармонии.

---

[12]) B. VIII, S. 144.

Лессинг противопоставляет французам греков. Простота и правильность в античной трагедии всегда сочеталась с глубокой эмоциональной напряженностью, правила не служили Софоклу и Эврипиду самоцелью, а только способом для достижения наибольшей трогательности.

Следует отметить, что Лессинг 50-х годов, высоко ценя античность, подходит к ее истолкованию сугубо односторонне и антиисторически. Он выделяет в ней только то, что соответствует его собственному эстетическому сознанию. Произведения Софокла и Эврипида низведены им по существу до уровня мещанской драмы. Не только Алкесту, но и Эдипа Лессинг пытается превратить в сентиментально-чувствительных бюргеров. Их высшее достоинство он видит в том, что они лишены всяких героических качеств и умеют обильно проливать слезы.

Поворот в драматургии от классицистской бесчувственности к мещанской чувствительности Лессинг рассматривает как шаг в сторону реализма, как стремление поэтов отойти от абстрактной схематичности и приблизиться к «живой природе». Он отвергает «классицистский» театр, который изображал только «граждан», «людей общественных», но не умел показать «человека».

Бесспорно, в этом отрицании всеми просветителями «классической» героики скрыты элементы протеста против абсолютизма, против феодально-монархического строя, который не считался с интересами личности, мял и душил демократические слои населения, требовал беспрерывных материальных и духовных жертв со стороны народа.

Буржуазия в период пробуждения своего классового самосознания не хочет, чтобы на нее смотрели только как на существо общественное, она добивается своих прав на индивидуальную самостоятельность и свободу. Свои классовые интересы немецкое бюргерство абсолютизировало, возвело в универсальный принцип и начало поход против всякой героики вообще, якобы несовместимой с законами природы. Все «общественное» и «героическое» ассоциировалось в сознании немецкой буржуазии, едва проснувшейся от вековой социальной летаргии, со служением абсолютистскому государству, этому ненасытному, кровожадному Молоху, с отказом от своих личных, бюргерских потребностей. Немецкий бюргер не хочет быть гражданином в феодально-монархическом смысле слова, ему больше нравится быть «человеком». Бюргерство в 50-е годы не доходит еще до мысли, что может быть героика иная, направленная против абсолютистской машины.

Немецкая просветительная эстетика этой поры узаконивает «человечность» и «чувствительность» как естественное природное начало, возводит их в общественную добродетель, ссылается для подкрепления своей точки зрения на античность, разумеется, перетолковывая ее в духе своей эстетической доктрины.

Основное назначение драматического искусства Лессинг видит не в воспитании героических, гражданственных качеств, а в возбуждении чувства сострадательности и гуманности. Весьма показательна в этом плане полемика, которая завязалась в середине 50-х годов между Лессингом, с одной стороны, и Николаи и Мендельсоном, — с другой. Все они были, по сравнению с Готтшедом, Бодлером, Брайтингером, представителями нового поколения немецких просветителей.

Лессинг считает, что «сострадание» является единственной страстью, при помощи которой трагедия воздействует на человека. Оно острее и глубже, чем все другие аффекты, затрагивает всю организацию его нервной системы. Французская драма высокого стиля им отвергается как раз потому, что она грешит существенным «пороком»: «строится на восхищении». Последнее, по мысли Лессинга, возникает в том случае,

если на героя обрушивается несчастье, но сам он так горд этим, так приподнят над поразившем его горем, что зритель вместо сочувствия проникается к нему безмолвным восхищением.

В центре Bewunderungstragödie (трагедии восхищения) стоит могучая волевая личность, подавляющая во имя служения большой, «государственной» идее все природные, человеческие свойства своей натуры и с презрением относящаяся к человеческому страданию. Все индивидуальное ей приносится в жертву общественному долгу. Не отрицая того, что герой в трагедии должен быть носителем положительных качеств, Лессинг полагает, что для возбуждения сострадания мало гражданских совершенств героя, необходимо еще, чтобы он был по-настоящему глубоко несчастен. Пьесы, в которых подчеркивается лишь гражданская стойкость персонажей, оставляют зрителя холодным, не затрагивают его эмоционально.

Таким образом, Лессинг развивает обычную просветительную идею о необходимости изображать на сцене не гражданина, а человека. Немецкий бюргер был равнодушен к «классическому» героизму, ему милее были свои мещанские добродетели.

Мендельсон считает теорию Лессинга, ограничивающую сферу воздействия трагедии лишь областью чувства, слишком узкой. Задача театра, по мнению Мендельсона, состоит в том, чтобы развить интеллект человека, возвысить его душу. Лессинг отводит возражение Мендельсона простым указанием на тот факт, что немецкий зритель не сочувствует гражданскому рвению «классического» героя и не хочет ему подражать. Поэтому восхищение не достигает своей цели и остается бесплодным. «Сострадание, напротив,— пишет Лессинг,— улучшает непосредственно... как умного человека, так и глупца»[13]).

Лессинг ведет литературную полемику не абстрактно, а сообразуясь с социальными и эстетическими потребностями бюргера. Его эстетическое учение этих лет явилось теоретическим обобщением художественных запросов немецкой буржуазии, еще не созревшей для героических выступлений против феодального строя.

Теория сострадания требует, чтобы герой был низведен с высокого трагического пьедестала на землю и наделен психикой «среднего человека», умеющего страдать и находить нужные простые слова для выражения своих переживаний. Персонажи классицистской трагедии слишком героичны, возвышенны и поэтому они оставляют зрителя холодным. В противоположность «бесчувственным» Катонам, Горациям и Брутам действующие лица мещанской драмы должны быть сделаны, как предлагает Лессинг, «из одного с нами теста», только в этом случае их несчастье окажет воздействие на публику.

Эстетические взгляды Лессинга 50-х годов довольно сильно отличаются от его эстетических воззрений, развитых в «Лаоконе» и «Гамбургской драматургии».

В период переписки с Николаи и Мендельсоном Лессинг, по сути дела, не внес в теорию драмы ничего принципиально нового, чего бы не было, скажем, в работах Геллерта. Эстетический идеал Лессинга в это время еще очень невысок и грешит существенными недочетами. Установка на «сострадание» в противовес «восхищению», возникшая в немецкой литературе как результат реакции на «классическую» героику, привела на первых порах к другой крайности: к отказу от героики вообще и к теоретическому узаконению натурализма.

Стремясь «очеловечить» драму, сделать ее близкой и понятной массовому зрителю, писатели бюргерского направления пошли по пути при-

[13]) Письмо Лессинга Мендельсону от 28/XI 1756 г.

способления своих произведений ко вкусам «непросвещенной публики», влюбленной в свои филистерские добродетели. Культивирование «отзывчивости», «сострадательности», «честности» и т. д. — вот те конечные цели, которые ставит перед собой драматическое буржуазное искусство Германии сороковых—пятидесятых годов. И в этом отношении Лессинг, как было показано, еще не представляет исключения.

Лессинговский герой этих лет выступает как существо «обыкновенное», не только по своему психическому складу, но и по своему мировоззрению, т. е., говоря иначе, он ничем не возвышается над бюргерской средой, а, наоборот, растворяется в ней без остатка. Таким образом, одностороннее утверждение «чувства» вместо «разума», «сострадания» вместо «восхищения» приводит молодого Лессинга к защите семейно-бытового жанра и к отказу от трактовки больших героико-политических тем.

Художественным воплощением эстетических взглядов Лессинга середины 50-х годов является «Мисс Сара Сампсон» (1755), первая немецкая бюргерская трагедия, при представлении которой театр, по свидетельству современников, проливал потоки слез. В основу пьесы положен мотив преследования и совращения аристократом-эгоистом честной бюргерской девицы. Однако, столкновение людей двух различных классов общества, борьба между двумя типами мировоззрений — дворянско-индивидуалистическим и буржуазно-гуманистическим не подается в «Саре» на историческом фоне, а изображается в рамках одной семьи, т. е. конфликт моральный здесь еще не перерастает, как в «Эмилии Галотти», в конфликт социальный.

Действие трагедии развертывается в условной обстановке (в гостинице), вырвано из конкретной действительности и чрезвычайно бедно реалистическими деталями. Психология в «Саре» очень примитивна, действующие лица резко разграничены на положительных и отрицательных, переходов нет. Создается впечатление, что в драме действуют не живые люди, а олицетворенные абстракции.

Герои в «Мисс Саре Сампсон» очерчены схематично и представляют собой не что иное, как персонификации добра и зла. Сара выступает как средоточие человеколюбия, честности, высокой нравственной чистоты — всех тех ходячих моральных догм, которые были написаны на знамени немецкого бюргерства сороковых—пятидесятых годов. Сара в отличие от Эмилии Галотти лишена каких-либо героических черт. До конца пьесы она остается героиней пассивной, не способной, да и не желающей выступать против общественного и морального зла. Сара погибает без борьбы, прощая перед смертью всех виновников своего несчастья.

В образе Сары немецкий филистер восторгался своим собственным душевным и нравственным «величием». Он умилялся и приходил в чувствительную растроганность от бессильного великодушия героини.

Лессинг в «Мисс Саре Сампсон», несмотря на все свое старание приблизить искусство к «живой природе», потерпел полное художественное банкротство. В его положительных персонажах нет ни жизни, ни чувства, хотя они и хотят быть чувствительными и правдивыми; эти бледные беспомощные создания произведены на свет искусственным путем по способу, разработанному просветительной эстетикой.

Лессинг не мог преодолеть смехатичности, свойственной классицистской трагедии. Его образы столь же статичны и однолинейны, как и у классицистов. Вместо абстрактного «бесчувственного гражданина» он ввел в драматургию не менее абстрактного «чувствительного человека». Борясь против рационалистического метода поэтов «классической школы», Лессинг насаждает в литературе иные, но все же опять-таки рационалистические принципы изображения действительности, да иначе

и быть не могло, поскольку просветители отказываются от анализа общественных отношений и всю проблему реализма сводят лишь к правдивому показу характеров.

Преодолеть недостатки классицистской драмы было невозможно, оставаясь в рамках моральной проблематики, не выводя драматургию на арену общественно-политической борьбы, не изображая психологию героев в ее классовой обусловленности, не отражая меру жизни своей эпохи с ее глубокими социальными противоречиями.

Лессинг уже в конце 50-х годов начинает понимать недостатки своего собственного эстетического учения. Он ясно осознает, что, возвеличивая чувствительность, пассивность бюргера, невозможно вывести немецкий народ из состояния той молчаливой, рабской покорности, в котором он находится, нельзя, следовательно, создать национальное искусство, служащее делу борьбы против феодального деспотизма.

В творческой биографии Лессинга наступает новый период. Он открывается «Письмами о новейшей литературе» Briefe, die neueste Literatur betreffend, 1759), в которых Лессинг наносит удары по «ученым с косичками», по бездарным подражателям и переводчикам и пропагандирует мысль о высокой общественной роли писателя, как выразителя передовых идей своего времени.

Продолжая громить французскую и немецкую классицистическую трагедию за антихудожественность, Лессинг в 60-е и 70-е годы одновременно развенчивает мещанский сентиментализм, бьет по чувствительному, пассивному герою Геллерта и его единомышленников. Лессинг разрабатывает теорию новой драмы, которая сочетает в себе высокую политическую героику с реалистическим изображением характеров. Он ставит перед собой задачу вывести робкого немецкого филистера из затхлого мира его мизерных частных интересов на арену общественной жизни, чтобы превратить его из «человека» в гражданина, умеющего преодолевать свою сентиментальность во имя служения общественному делу.

Лессинг становится основоположником в Германии буржуазно-демократического классицизма. Он создает тип новой классической бюргерской трагедии, в которой герои в отличие от «Мисс Сары Сампсон» ведут себя не пассивно, а, наоборот, активно противодействуют общественному злу.

Переход Лессинга на «классические» позиции был еще подмечен в свое время Плехановым, который в предварительном плане своей лекции «Искусство с точки зрения материалистического объяснения истории», говоря о том, что немецкая буржуазия в силу своей политической инертности не интересовалась возвышенными героями древности, отметил: «Сам Лессинг увлекся классицизмом»[14]).

Плеханов неправ в одном: немецкое бюргерство 40-х—50-х годов также изучало античность, но в произведениях древних поэтов и драматургов оно искало не «граждан», а чувствительных бюргеров.

Свои новые эстетические взгляды Лессинг развил с наибольшей полнотой в «Лаокооне» и в «Гамбургской драматургии», являющихся лучшими образцами эстетической мысли немецкого просвещения. Лессинг видит, что схематичны и абстрактны не только персонажи классицистской трагедии, но и его собственных драм ранней поры. Поэтому борьба за правдивое отражение жизни, за реалистический художественный образ занимает важнейшее место в его работах второго периода. На пути к созданию теории реалистического метода Лессингу пришлось столкнуться с И. И. Винкельманом.

---

14) Г. В. Плеханов. «Искусство и литература», 1948, стр. 321.

Винкельман принадлежит к числу выдающихся знатоков античного искусства. В пятидесятые годы в целом ряде своих статей он выступил с прославлением общественного устройства древней Греции и ее культуры. Свобода во всех сферах жизни была выдвинута Винкельманом как основное условие, благодаря чему в античном мире наука, скульптура и литература достигли такого большого расцвета[15]). Это само по себе неправильное и идеализированное представление о рабовладельческой античности оказывало определенное революционизирующее воздействие на немецкую интеллигенцию, задыхавшуюся в тисках феодального насилия и произвола.

В 1764 году выходит «История искусства древности», главный труд Винкельмана, подводящий итоги его долголетним изысканиям и изучению художественных ценностей античной Греции. В этом фундаментальном исследовании, оказавшем сильное влияние на развитие эстетической мысли в Германии XVIII века, взгляды на античность, высказанные Винкельманом в прошлые годы, сведены в единую стройную систему.

Во всех памятниках древней Греции Винкельман усматривает строгую гармоничность, соразмерность, что он объясняет особенностью художественного метода, на основании которого они сделаны. В своем творчестве греческие скульпторы, живописцы и драматурги руководствовались, по его мнению, требованиями высшей красоты, а не натуралистическим копированием жизни. Они не допускали в свои творения ничего дисгармоничного, уродливого, безобразного. Имея возможность часто наблюдать совершенные контуры человеческого тела, греческие художники начали составлять общие понятия об идеальной физической красоте человека, которую они считали выше красоты естественной: «Прообразом для них,— пишет Винкельман,— сделалась творимая только разумом духовная природа»[16]). Обычай передавать свойства людей в приукрашенном, идеализированном виде был наивысшим законом греческого искусства.

Творческий метод античных мастеров Винкельман считает кардинально отличным от принципов, которыми пользуются современные ваятели и живописцы. «Подражание прекрасному в природе,— пишет он,— либо бывает направлено на какой-нибудь единичный предмет, либо собирает воедино наблюдение над целым рядом единичных предметов. В первом случае получается похожая копия, портрет — это путь к голландским формам и фигурам. Второй путь ведет к обобщающей красоте и к идеальному изображению ее — это тот путь, который избрали греки»[17]).

Таким образом, Винкельман протестует против воспроизведения действительности со всеми ее противоречиями и диссонансами, он ориентирует лишь на изображение ее идеальных черт. Это положение придает эстетике Винкельмана, несмотря на ее общий прогрессивно-демократический дух, умозрительный, созерцательный характер, лишает ее голос боевого, действительного революционного звучания. Винкельман уводил художников от жизни, он призывал их к бегству в царство совершенной эллинской человечности и гармонии, к наслаждению очертаниями классических линий и форм. «Единственный путь для нас сделаться великими и, если возможно, неподражаемыми — это путь подражания древним»[18]).

---

[15]) См. И. И. Винкельман. «История искусства древности». ОГИЗ, ИЗОГИЗ 1933, стр. 121.

[16]) И. И. Винкельман. «Избранные произведения и письма», 1935, стр. 94.

[17]) Там же, стр. 98—99.

[18]) Там же, стр. 86.

Против этих пунктов эстетической программы Винкельмана выступил Лессинг. В 1766 году появился его «Лаокоон», одно из выдающихся произведений эстетической мысли XVIII века. Возражения и поправки, сделанные в нем к теоретическим взглядам Винкельмана, дают, если их взять в целом, ясное представление о всей системе эстетики, развитой Лессингом.

Лессинг категорически возражает против механического перенесения законов античного искусства в современность. Он полагает, что социальные условия современной жизни требуют выработки иных художественных норм и правил, совершенно отличных от тех, которые были в античности. Если в древней Греции люди жили в свободной обстановке и не были знакомы с притеснениями и порабощением, то в нашу эпоху, замечает Лессинг, «красота составляет лишь малую частицу»[19]). Поэтому и перед художником стоят совершенно другие задачи, чем изображение контуров какой-либо идеальной фигуры. «Искусство в новейшее время,— пишет Лессинг,— чрезвычайно расширило свои границы. Оно подражает теперь всей видимой природе Правда и выразительность являются его главным законом»[20]).

Таким образом, эстетике Винкельмана, уводящей художника от грубой повседневности в вымышленный идеально-гармоничный мир, Лессинг противопоставляет свое учение, направляющее внимание писателя на отображение реальной действительности. Он борется за искусство реалистическое, не идеализирующее окружающее, а, наоборот, показывающее его без прикрас. «...Так же, — говорит Лессинг, — как сама природа часто приносит красоту в жертву высшим целям, так и художник должен подчинять ее основному устремлению и не пытаться воплощать ее в большей мере, чем это позволяет правда и выразительность»[21]).

Предметом художественного творчества, учит Лессинг, может быть не только прекрасное как в моральном, так и физическом отношении. Его область гораздо шире. Писатель имеет право и на отображение отнюдь не эстетических вещей и явлений окружающего мира. «...Благодаря правде и выразительности,— пишет Лессинг,— самое отвратительное в природе превращается в прекрасное в искусстве»[22]).

Этот замечательный тезис, вскрывающий глубоко реалистические тенденции передовой просветительной эстетики, следует понимать не как призыв Лессинга к показу всего гнусного и безобразного, а как утверждение новых эстетических норм, полемически направленных против созерцательного эстетизма Винкельмана. Лессинг в «Лаокооне» идет также значительно дальше теоретиков классицизма и мещанской драматургии, которые призывали изображать только идеальные характеры и были далеки от мысли о необходимости критического освещения действительности. Однако эти плодотворные идеи не получили в работах Лессинга достаточного развития и не привели к созданию теории критического реализма. Он не сумел, в силу ограниченности своего мировоззрения, утвердить их в качестве руководящего принципа для отображения социальных явлений, а считал их применение обязательным преимущественно при изображении человека.

Лессинг в отличие от реалистов XIX века (Гоголя, Бальзака и др.) понимает под искусством не художественный анализ общества, а лишь правдивый показ человеческого характера. Лессинг, как все просветители, исходным пунктом своих эстетических построений делает не обще-

[19]) B. X, S. 29.
[20]) Там же.
[21]) Там же.
[22]) Там же.

ственные отношения, а человеческую личность, наделенную комплексом определенных черт (чувствительность, обыкновенность, нравственная стойкость и т. д.).

Лессинг идеалист в области социологии. В своих эстетических рассуждениях он фактически отталкивается от созданного им умозрительным путем абстрактного идеала, превращая его в критерий своих критических оценок. Лессинг, как Дидро и Шиллер, не понимает того, что без правильного решения проблемы «обстоятельств» нельзя решить вопроса о реалистическом воспроизведении человека. Материалистическая эстетика тем и характерна, что она первоосновой искусства считает действительность в ее социально-исторической конкретности, а личность рассматривает как явление производное, как продукт общественно-исторической практики.

Лессинг ориентирует писателя лишь на правдивое изображение «человека». И эта установка прямое следствие того, что просветители не поднялись до материалистического истолкования исторического процесса. Они полагают, что историю двигают вперед «герои», «мнения», что она развивается не по своим законам в силу заложенных в ней противоречий, а путем внутреннего, нравственного обновления, целиком зависящего от воли людей.

Лессинг стремится ввести в драматургию личность, наделенную ярким темпераментом, энергией, гражданской принципиальностью, но в то же время обладающую мерой обыкновенного живого человека. Персонажи классицистской трагедии кажутся Лессингу безжизненными абстракциями. Они сильны своим гражданским пафосом, но в них заглушены человеческие черты. Лессинг критикует также и действующих лиц «мещанской драмы». В них много «чувствительности», обыкновенности, но нет никакой героики.

Идеальным героем Лессинга является, как известно, Филоктет Софокла, в котором гражданская стойкость совмещается с обычными человеческими слабостями. Филоктет не скрывает своих страданий, но он готов и дальше переносить свои муки, чем хотя бы в малейшей степени поступиться своими принципами. «Его стоны,— пишет Лессинг,— принадлежат человеку, а действия — герою. Из того и другого вместе составляется образ героя-человека, который и не изнежен и не бесчувственен, а является или тем или другим, смотря по тому, уступает ли он требованиям природы или подчиняется голосу убеждений и долга. Он представляет высочайший идеал, до какого только может довести мудрость и какому когда-либо подражало искусство»[23]).

Лессинг борется за то, чтобы искоренить абстрактность в обрисовке драматических образов. Филоктет — прямой антипод действующим лицам как классицистской трагедии, так и мещанской драмы. Он и «чувствителен» и «бесчувственен», и «человек» и «гражданин». Филоктет не однолинеен, он внутренне противоречив, следовательно, драматичен. Лессинг полагает, что только изображение такой личности, как Филоктет, может вызвать живой художественный интерес и иметь одновременно большое воспитательное значение.

Облик положительного героя Лессинга слагается из двух черт — из «чувствительности» и «бесчувственности». Лессинг не признает таких персонажей, в которых преобладает какое-нибудь одно из этих качеств. Он отвергает как стоицизм, так и сентиментализм, достаточно широко представленные в драматургии Германии XVIII в. Лессинг громит «бесчувственных» Катонов и Брутов, которые слишком необычны и высоки по складу своего характера, но бьет также по «чувствительным» героям

[23]) B. X., S. 40.

Геллерта и его последователей, слишком будничным и мелким по образу своих мыслей. Лессинг, критикуя классицизм, выступает также против засилья обывательщины в искусстве, против сентиментальной размагниченности, общественной пассивности. По соображениям идейного порядка он не принял «Страданий юного Вертера». Лессинг считал это произведение вредным в воспитательном отношении. Его гражданским идеалом является, не чувствительный человек, а, наоборот, личность суровая, умеющая бороться за свои общественные права.

Лессинг требует, чтобы писатель был воспитателем народа, а не приспосабливался к запросам отсталой публики. Собственное его творчество представляет собой своеобразный сплав реалистических и романтических элементов. Отсутствие общественной революционной практики в Германии, политическая инертность бюргерства толкали Лессинга не только на путь морального «разрешения» социальных противоречий, но и порождали субъективно-романтические тенденции в его эстетике. Лессинг вынужден был умозрительным путем создавать свои идеалы, ибо немецкая действительность была небогата героическими характерами.

Единственное средство для преодоления натуралистичности мещанской драмы Лессинг видит в создании такого героя, который, возвышаясь над миром филистерских будней «чувствительностью», направлением своих идей, был бы в то же время близок бюргерской среде своей обыкновенностью. Положительные образы Лессинга и реальны и идеальны. Действуя в обстоятельствах, характерных для феодального общества, они превосходят по своему сознанию и силе воли реальных представителей немецкого бюргерства.

Герой Лессинга — это, в сущности, Филоктет, наряженный в одежды бюргера, для того, чтобы последнему показать, что и в бюргерской массе могут быть люди, способные на героические подвиги. Весьма характерна в этом плане реплика Одоардо перед убийством дочери.

Эмилия: Некогда был отец, который, чтобы спасти свою дочь от позора, погрузил ей в сердце сталь, во второй раз дав ей жизнь. Но все эти подвиги относятся к прошлому. Таких отцов уже больше нет.

Одоардо: Нет, есть еще, дочь моя, есть еще (закалывает ее).

Чтобы показать гражданскую стойкость своего человека-героя, Лессинг не мог, разумеется, ограничить свое творчество кругом семейно-бытовых проблем.

Его эстетическая теория неизбежно требовала вывода драматургии за пределы семейной проблематики. Лессинг сталкивает своего героя с княжеским деспотизмом, ибо только так можно было проверить его героические качества.

Художественной реализацией эстетического учения Лессинга является «Эмилия Галотти». Она представляет собой новый тип трагедии, каких не знала немецкая литература. Ее содержание отличается социальной остротой, проникнуто чувством возмущения против феодального деспотизма.

В «Эмилии Галотти» Лессинг во весь рост нарисовал портрет «чувствительного» и вместе с тем «бесчувственного» героя-человека. Его черты наиболее полно воплотились в образе главной героини.

В первых актах трагедии Эмилия изображается Лессингом как простая, привлекательня девушка; она женственна, набожна, суеверна, склонна к мечтательности, одним словом, обладает всеми теми «внутренними ценностями», которыми так гордился немецкий филистер. Обыкновенности Эмилии Лессинг придает принципиальное значение — зритель должен увидеть в этой героине человека своей среды и проникнуться к ней полным доверием.

Эмилия, дочь полковника Одоардо Галотти, была как-то приглашена на бал в дом канцлера Гримальди. Роскошь придворной жизни вскружила ей голову. На нее обратил внимание сам принц Гетторе Гонзага. Эмилия, очевидно, в тайне любит его, но она помолвлена с графом Аппиани и хочет остаться ему верной.

До сих пор перед нами обычная бытовая пьеса, но затем в развитии ее действия наступает крутой перелом. Натолкнувшись на сопротивление Эмилии, Гонзага, привыкший прислушиваться только к голосу своих желаний, прибегает к насилию: убивает Аппиани и похищает его невесту. Попав в княжеский дворец, Эмилия преображается, в ней заговорила оскорбленная гордость плебея. Однако, боясь не выстоять в борьбе и когда-нибудь уступить принцу, Эмилия просит отца разрешить ударом кинжала этот конфликт чувства и нравственных убеждений. Одоардо убивает свою дочь, полностью оправдывая ее решение.

Таким образом, в пятом акте Эмилия уже не «чувствительная» бюргерская девица, а героиня, сумевшая возвыситься над своими инстинктивными стремлениями и обуздать бунт молодой крови. Недаром Клавдия характеризует ее так: «Она самая боязливая и одновременно самая решительная в нашем роду. Она никогда не может совладать со своими первыми впечатлениями, но после кратчайшего размышления к ней возвращается находчивость и самообладание». Эмилия есть не что иное, как своего рода контаминация бюргерского героя с классическим. С первым ее роднит обыкновенность, «чувствительность», со вторым — самоотверженность, «бесчувственность», т. е. способность преодолевать свои природные наклонности во имя служения более высоким целям, она вбирает в себя характерные особенности того и другого, не являясь в целом ни тем, ни другим.

Герой Лессинга реальное, живое лицо, наделенное как положительными, так и отрицательными свойствами. Он выступает то как «человек» (если ничто не затрагивает его моральных принципов), то как «гражданин» (если он ходом обстоятельств вынуждается к борьбе за свои взгляды).

Эмилия — то пылкая чувственная девушка, то смиряющая собственное чувство героиня, смотря по тому, следует ли она зову своих желаний или покоряется голосу рассудка и нравственного долга. Одним словом, Эмилия представляет собой человечного и вместе с тем стойкого Эллина, столь возвеличенного в «Лаокооне». Немецкий просветитель хотел внушить бюргерам, что и обычные, ничем не выделяющиеся люди могут совершать героические поступки.

Классические Катоны, Регулы и Бруты были для немецкого «низового» зрителя людьми другого мира, они казались ему слишком возвышенными и идеальными. Только такое обыкновенное лицо, как Эмилия, могло стать, по учению Лессинга, примером действенного подражания.

Лессинг борется не только за острое идейное содержание произведения, но и за реализм в изображении драматических образов. Нужная политическая тема в сочетании с жизненностью, психологической правдивостью героев — вот тот идеал драмы, который он отстаивает, полемизируя с Корнелем и Вольтером.

Внутренний мир Эмилии уже более сложен, чем психика ведущих персонажей классицистской трагедии. В героях последней замечается абсолютное преобладание какого-нибудь одного определенного качества, они, выражаясь языком Лессинга, слишком скульптурны и благодаря этому статичны. Вольтеровский Брут, например, от начала до конца пьесы проносит в нетронутом виде свою доминирующую черту — безграничную любовь к республике. По мере развертывания драматических

событий гражданская доблесть Брута проявляется то той, то другой своей стороной, но само существо героя остается неизменным. Брут приговорил к смерти своего сына, он мог бы истребить весь свой род из-за своей верности республиканскому строю, все равно это ничего не прибавило бы к его первоначальной характеристике.

Брут Вольтера сразу же вступает на авансцену, как полностью сложившийся идеальный герой, что уже заранее исключает возможность динамики образа. Эмилия Лессинга, наоборот, входит в трагедию как человек «средней меры», а не в качестве идеального гражданина. Но ее несовершенство и делает ее образ драматичным, а судьбу поучительной. Под воздействием внешних обстоятельств Эмилия внутренне трансформируется, она перерастает из простого человека в героя высокого классического масштаба. Этому моменту перерастания Лессинг придавал большую важность, рассматривая его как средство соединения реального с идеальным, как метод возвышения мещанской драмы до уровня высокой классической трагедии.

Назначение трагедии Лессинг видел в возбуждении страха и сострадания. Чтобы вызвать эти аффекты, главные персонажи должны во всем походить на бюргера и действовать в реальной обстановке. Только в этом случае зритель может сочувствовать своему герою и испытывать страх перед возможностью самому оказаться в таком же трагическом положении. Но в пятом акте, когда главное действующее лицо совершает свой героический подвиг, выходя моральным победителем из столкновения с враждебным миром и самим собой, сострадание и страх уступают место восхищению. Иными словами, зритель переживает момент катарсиса, т. е. очищения страстей. Восхищаясь самоотверженным поступком героя, он не должен, по теории Лессинга, испытывать и страха за свою судьбу, так как найдет выход из трагической ситуации.

Лессинг ставит перед трагедией задачу закалить волю людей, дать им силу в борьбе с обстоятельствами. Она должна потрясать душу, но только для того, чтобы через очищение придать ей больше стойкости и постоянства. Лессинг борется за то, чтобы в бюргерской Германии было больше своих Катонов и Брутов, но он против того, чтобы человек с «железным сердцем» был главным персонажем драмы, так как это низводит ее до уровня пластики.

Поэтический и гражданский идеал не совпадают в эстетике просвещения. Герой обязан быть чувствительным на сцене и бесчувственным в жизни. Лессинг отвергает Брута как драматический образ, но он преклоняется перед Брутом, как типом мужественного, самоотверженного гражданина.

Отношение немецких просветителей к классицизму хорошо выразил Мендельсон, который свои взгляды по этому вопросу сформулировал так: «Цель драмы — изображать действия и душевные склонности людей, как они есть в действительности, и возбуждать страсти. Ее идеальными характерами, следовательно, являются те, которые больше всего дают возможности достичь этой цели: и вот совершенно добродетельные характеры меньше всего подходят для этого. Если бы мне предоставили выбор, то я, конечно, охотнее пожелал бы быть благочестивым Энеем, суровым Катоном Аддисона, чем гневным Ахиллом или ревнивым Отелло; а при работе над драмой? В этом случае я больше склонен в пользу последних. Они предоставляют больше простоты для действия, они возбуждают бурные страсти. Их обрисовка стоит поэтому величайших напряжений духа. Короче говоря, они больше подходят к идеалу поэтической красоты, они совершенны в своем роде»[24]).

24) Moses Mendelsohns gesammelte Schriften, B. IV, 1, S. 580.

Лессинг за «чувствительность», максимальное проявление чувств на театре, но он противник того, чтобы эмоциональная стихия одерживала верх на арене общественной борьбы. Немецкое бюргерство меньше всего могло выделять из своей среды самоотверженных борцов. Поэтому главную задачу драматургии Лессинг видел в том, чтобы показывать процесс перерастания сентиментального бюргера в героя высокого классического масштаба, умеющего бороться с княжеским деспотизмом за свои общественные интересы.

Собственная трагедия Лессинга «Эмилия Галотти» представляет собой своеобразный синтез мещанской драмы с классической. Она сочетает бытовые, реалистические потенции первой с героическим пафосом второй. Именно в этом смысле можно утверждать, что Лессинг явился родоначальником буржуазно-демократического классицизма в немецкой литературе.

Непримиримый враг сентиментальной размагниченности и бесхарактерности немецкой буржуазии Лессинг в «Эмилии Галотти» проводит мысль о том, что настоящим героем может быть лишь тот, кто умеет возвышаться над своими природными наклонностями.

Лессинг в своей трагедии выступает не только против феодальной тирании, он бьет также по чувствительности как определенному течению, сложившемуся в Германии в 40-е—50-е годы и служившему оправданием политической пассивности немецкого бюргерства. Уход от жизни в свой собственный мир, воспевание «внутренних ценностей» личности, отказ от активного вмешательства в политические дела, покорность судьбе, провидению и т. д.— все эти отличительные черты просветительного мировоззрения той поры еще характерны были для сознания бюргерских масс второй половины XVIII века.

Лессинг не только вскрывает социальную болезнь немецкой буржуазии, но и пытается найти средство для ее излечения. Воспитать в себе гражданина, самоотверженно относящегося к своему долгу, это значит, по мысли Лессинга, прежде всего, в себе самом искоренить недостатки, закалить свою волю, отрешиться от благодушия, уметь пожертвовать личными интересами ради идеи, ради служения общественному делу. Типом такого безупречного мужа выступает в «Эмилии Галотти» Одоардо.

Одоардо — настоящий рыцарь духа, стойкий защитник своей независимости и свободы. В нем нет никакой внутренней раздвоенности, как в Эмилии, его чувства легко и безропотно подчиняются убеждениям.

Полковник Галотти нежный отец, но он, не задумываясь, убивает свою единственную дочь, чтобы спасти ее от надругательства со стороны развращенного принца.

Одоардо непоколебим и фанатичен в защите своих идеалов. Это немецкий, лессинговский вариант, тип нравственного стоика, у которого «классическая» способность к самоотречению сочетается с глубокой человечностью.

Одоардо представляет собой личность с вполне сложившимся мировоззрением и характером. Его взгляды только проверяются в трагической ситуации. Однако Лессинг, как отмечалось, основное внимание в трагедии уделяет процессу перерастания человека средней меры в героя классического масштаба. Видимо, исходя из этих соображений, Лессинг избрал Эмилию, а не Одоардо в качестве главного действующего лица. Вполне естественно, что колебаться и подвергаться различным соблазнам более свойственно неопытной девушке, чем убеленному сединами мужу.

На примере Одоардо Лессинг хочет показать немецкому бюргеру, что человек с сильной волей и ясным сознанием никогда не даст над

собой надругаться. Иначе говоря, немецкий просветитель стремится внушить мысль о том, что ответственность за свое положение в феодальном обществе несет сам бюргер, что он сам во многом повинен в том, что им помыкают пресыщенные жизнью великосветские негодяи.

Лессинг борется за то, чтобы человек стал хозяином своей судьбы и не был пассивной жертвой обстоятельств.

Объективно «Эмилия Галотти» направлена против настроений обреченности и политического бессилия, которые были столь широко распространены в бюргерской Германии той эпохи. В трагедии Лессинга звучат не ноты примирения с феодальным режимом, а слышится протест против княжеского произвола.

Правда, политическая инертность немецкой буржуазии XVIII столетия не могла не найти своего отражения даже в творчестве такого писателя, как Лессинг. Его герои не поднимают мятеж против угнетателей. Эмилия Лессинга не набрасывается с кинжалом на своего соблазнителя, а умирает от руки своего отца, чтобы не стать жертвой прихоти всемогущего князя. Разрешение конфликта приняло чисто немецкий, примечательный, именно для Германии того времени, характер.

Призывая к активному противодействию феодальному деспотизму, Лессинг, однако, отрицает необходимость революционного вмешательства в жизнь. Под революционной деятельностью он понимает лишь нравственное перевоспитание общества. Лессинг не мог отрешиться от абстрактных представлений о морали, характерных для бессильного немецкого бюргерства:

Как уже отмечалось, немецкая буржуазия первой половины XVIII столетия в противовес феодальному эгоизму выдвинула свое нравственное учение с его главным требованием гуманного отношения к человеку. Не имея сил открыто выступить против феодального строя, «чувствительные» немецкие бюргеры вообще изгнали слово насилие из своего нравственного лексикона и объявили гуманность высшей общественной добродетелью.

Лессингу не удалось до конца разбить оковы этой догматической морали, ставшей оправданием политического рабства. Герои «Эмилии Галотти» решительно отстаивают свою независимость, они даже идут на смерть, предпочитая ее позору подневольного существования. Но протестуя против угнетения, не покоряясь притеснителям, они не заносят руку на виновников своего несчастья. Совершать насилие запрещал бюргерский кодекс нравственных догм. Он обязывал «решать» социальные противоречия гуманным путем.

Эмилия и Одоардо Лессинга только не дают себя поработить, но не идут дальше. Подобное «разрешение» классового конфликта неизбежно сопровождается гибелью самого героя, а не тирана. Положительные персонажи Лессинга пассивны в социальном плане, они зовут к борьбе не с деспотизмом, а со своими внутренними слабостями. Их главный враг не феодальное общество, а своя собственная чувствительность. Характерны предсмертные слова Эмилии: «Насилие, насилие... Кто не даст отпора насилию. То, что называют насилием — это ничто. Соблазн — вот настоящее насилие».

Герой Лессинга способен одержать лишь моральную «победу», продемонстрировать перед феодальным деспотом свое нравственное величие, свое презрение к смерти, но он далек от того, чтобы посягнуть на устои абсолютизма. Его бунт в социальном отношении не опасен. Просветительная драма ограничивает поле деятельности своего гражданина лишь рамками пассивного сопротивления феодальному произволу. Он уходит из жизни по существу без борьбы, и в этом смысле «Эмилия Галотти» служила оправданием политической пассивности и чувстви-

гельности, против которых Лессинг боролся в своих теоретических статьях. Она косвенно брала под защиту тех, кто, возмущаясь феодальной действительностью, не находил против нее более сильной формы протеста, как самоубийство.

История сыграла злую шутку над Лессингом. Борясь против сентиментальной бесхарактерности, громя «вертеризм», он создал трагедию, которой вдохновлялся Вертер перед своей кончиной. Когда утром пришли в его комнату, то на столе его увидели раскрытой «Эмилию Галотти».

Лессингу, несмотря на все его усилия, не удалось создать теории полноценного реалистического искусства. Его эстетическим взглядам присуща метафизичность и абстрактность.

Лессинг, как и все просветители, неисторичен в своих воззрениях на человека. Человеческая личность для него — это, прежде всего, matiere sensible. Лессинг, как и Дидро, все недостатки классицистской трагедии объясняет тем, что в ней изображаются не «люди», а лица «исторические» — короли, вельможи, сановники с их культом придворного этикета и аристократической галантности. В этом легко убедиться, прочитав любую страницу «Гамбургской драматургии», где дается оценка французского театра.

Разносная критика Вольтера и Корнеля ведется Лессингом под лозунгом защиты «человека», природу которого изуродовало феодальное общество. Все герои классицистской драмы ему кажутся искусственными автоматами, холодными, безжизненными манекенами. «Изысканность в обхождении и политика, — пишет Лессинг, — всегда придает сцене холодный тон, и ни одному поэту в мире не удалось еще соединить с ними возбуждение сострадания и страха. Благодаря им перед нами является или пошлый фат, или педант, а сострадание и страх требуют, чтобы мы обращали внимание только на человека»[25]).

Лессинг видит, что феодальная цивилизация ведет к обеднению человеческой личности. Это, бесспорно, говорит о его здоровом демократическом инстинкте. Но отметив этот факт, Лессинг тут же начинает ругать Корнеля и Вольтера за то, что они в своем творчестве воспроизводят «человечески обедненных» персонажей. Все это свидетельствует о глубоких изъянах эстетического сознания Лессинга, который только с моральной точки зрения подходит к рассмотрению литературных явлений.

В «историческом» подходе к изображению царей и королей заключалось здоровое начало классицизма. Правда, классицисты не развили эти реалистические тенденции в силу того, что они не смогли взглянуть на социально-историческую практику аристократии глазами народа и показать ее во всей антидемократической сущности.

Лессинг сильную сторону классицистической трагедии считает, наоборот, слабостью. Это хорошо видно из его знаменитого разбора «Родогунды». Корнель в этом произведении нарисовал резко отрицательный образ царицы Клеопатры, которая, борясь за власть, совершает серию кровавых преступлений. Лессингу такой «исторический» показ человека со стороны его «общественной природы» кажется несовместимым с принципами реализма. «По истории Клеопатра,— пишет Лессинг,— убивает своего мужа из ревности. Из ревности, думает Корнель, так это же совсем обыкновенная женщина, нет, моя Клеопатра должна быть такой героиней, которая готова еще потерять мужа, но отнюдь не престол; ее муж любит Родогунду, но не столько это огорчает ее, сколько то, что Родогунда такая же царица, как и она. Подобный мотив го-

[25]) В. XI, S. 231.

раздо возвышеннее. Совершенно справедливо, гораздо возвышеннее и... гораздо неестественнее»[26]).

Лессинг далек от понимания того, что Клеопатра естественна и правдива по своему — как правительница деспотического восточного государства, что Корнель проявил большое реалистическое чутье, отказавшись свести все содержание к любовным конфликтам. Клеопатра, разумеется, более реальна для своего общественного положения и для своей эпохи в облике мстительной и кровожадной фурии, чем в образе просто оскорбленной женщины. Если бы Корнель пошел по пути Лессинга, то он действительно погрешил бы против исторической правды.

Даже действие «Родогунды», заполненное сложными кровавыми интригами (за что Лессинг обвиняет Корнеля в неестественности, а некоторые советские литературоведы — в барочности), правдиво передает характер жизни царских дворов с ее заговорами и дворцовыми переворотами. Такое динамичное построение пьесы больше отвечает ее идейному замыслу, чем гармоничная, классическая форма композиции. С легкой руки Лессинга за «Родогундой» утвердилась слава, как о произведении, свидетельствующем о закате творческого гения Корнеля, а между тем, это одна из лучших корнелевских трагедий (такого мнения был и сам автор), в которой звучат ноты определенного недовольства политикой абсолютизма.

Лессинг, как и Дидро, ориентирует на то, чтобы коронованные особы и исторические личности изображались на театре только со стороны их «человеческого» содержания. «Имена принцев и героев, — пишет он,— могут придать пьесе пышность и величие, но нисколько не способствуют ее трогательности. Несчастье тех людей, положение которых очень близко к нашему, весьма естественно, всего сильнее действует на нашу душу, и если мы сочувствуем королям, то просто как людям, а не как королям. Если благодаря сану их несчастье приобретает большое значение, то для нас оно от этого не делается более интересным. Бывает, что в них вовлечены и целые народы, но для нашего сострадания нужна отдельная личность. Государство не может вызвать нашей симпатии, как понятие слишком отвлеченное для наших чувств»[27]).

Лессинг необычайно узко понимает реализм, подразумевая под ним, прежде всего, правдивое изображение «страстей». Цель трагедии он сводит лишь к возбуждению страха и сострадания. Морализаторский и абстрактный характер эстетики просвещения находит здесь свое яркое выражение.

Лессингу чужд объективно-исторический подход к изучению литературы. Он оценивает того или иного художника не по тому, насколько правдиво отразил он в своих произведениях содержание своей эпохи, а лишь по тому, умеет он или нет по-просветительски «поэтично» раскрывать характеры. Лессинг ко всему прилагает меру своего абстрактного «человека». Он обычно «подгоняет» писателей под свой эстетический идеал, если их творчество не укладывается в прокрустово ложе его собственной системы. Так это произошло с античными драматургами и Шекспиром. Лессинг оказался не в состоянии понять исторического своеобразия их драматургии. Он взял из их наследства только то, что отвечало его просветительскому сознанию.

Лессинг в своих статьях борется за правдивое и выразительное искусство. Но самую правду он понимает весьма отвлеченно. Лессинг, как и Дидро, путь к достижению реализма ошибочно видит в освобождении человека от общественных связей и отношений. Эта тенденция,

[26]) B. XI, S. 223.
[27]) B. XI, S. 156.

несомненно, возникла как реакция на классицизм. Абстрактность «классического» героя просветители неправильно объясняли тем, что он слишком «историчен» в своем поведении; на самом же деле она определялась его недостаточной «историчностью»; тем, что жизнь королей и вельмож находила в нем отражение лишь со своей торжественной стороны.

Громя классицистскую трагедию за ее неестественность и холодность, Лессинг выдвигает перед литературой задачу изображения не «исторического», а «естественного» человека. «Я уже давно держусь того мнения,— пишет он,— что двор вовсе не такое место, где поэт может изучить природу. Если пышность и этикет превращают людей в машины, то дело поэта снова превратить машины в людей»[28]).

Лессинг, как и Дидро, обращает главное внимание не на объективно-верное воспроизведение действительности во всех ее социальных конфликтах и противоречиях, а на показ человеческих характеров. Просветительная эстетика предоставляет художнику полную свободу перекраивать жизнь, особенно историческое прошлое, по своему усмотрению. Те или иные происшествия интересны, по учению Лессинга, не сами по себе, а лишь постольку, поскольку их участниками были люди, обладающие определенными нравственными качествами. История для драматурга не свод событий, «а только перечень имен, с которыми мы привыкли соединять известные характеры»[29]).

«Характеры,— пишет Лессинг в другом месте,— должны быть для поэта священнее фактов. Во-первых, если характеры будут строго выдержаны, то поступки, поскольку они служат следствием их, сами собою могут произойти почти только так, как произошли. Во-вторых, назидательны не самые факты, а сознание той истины, что известные характеры при известных условиях ведут и должны вести к известным поступкам и фактам»[30]).

Разумеется, при своей абстрактности и неисторичности просветительная эстетика не смогла решить проблемы типического в искусстве. «Общим» для людей просветители считают их «природное», а не социальное начало, они возводят человеческую личность непосредственно к «роду», третируя ее классовые признаки и особенности как явления случайные.

Тот или иной герой кажется Лессингу типичным только в том случае, если он обладает «общечеловеческими» качествами, т. е. мерой идеализированного немецкого бюргера. Задачу драматургии Лессинг видит в том, чтобы совлечь с человека его «случайные», «исторические» покровы и показать его в природном обличии. Только подобное «очеловечение» исторических лиц и выводит драму, по мнению Лессинга, на широкую дорогу всеобщности, наполняет ее глубоким философским смыслом. «...Трагический поэт,— пишет он,— желающий изобразить только известных людей, только Цезаря и Катона со всеми теми свойствами, которые признаются за ними, не показывая, как связаны эти свойства с характерами Катона и Цезаря, которые у них могут быть общими со многими, лишит трагедию ее силы и низведет ее на степень истории»[31]).

Как видно из этого высказывания и ряда других, Лессинг понимает характер как что-то имманентное, неподвижное, данное человеку от природы и не зависящее от его социально-исторической практики. Не общественная деятельность, по мысли Лессинга, формирует духовный

---

[31]) B. XII S. 36.
[29]) B. XI. S. 197.
[30]) Там же, стр. 236.
[28]) B. XII S. 157.

психический облик людей, а, наоборот, общественное поведение человека регулируется его характером. Общественная жизнь ничего не добавляет к тому, что дано человеку от рождения, она только приводит в движение его скрытые духовные силы. Например, столкновение с князем Гонзага привело к тому, что в Эмилии проснулось доселе дремавшее героическое начало. Общественный конфликт помог также выявиться гражданским качествам полковника Галотти.

Под воздействием театра и немецкий бюргер, как полагает Лессинг, может выйти из состояния своей прострации, и в нем может проснуться угасшая энергия. Для этого нужно только, чтобы драма изображала такие события и таких героев, какие соответствуют его интересам и мере его характера.

Процесс воспитания Лессинг понимает лишь как развитие и выявление внутренних потенциальных возможностей как отдельного человека, так и общества в целом[32]).

Внешним событиям в эстетике Лессинга не придается самодовлеющей ценности. Они играют лишь роль пружины, которая сталкивает друг с другом противоборствующие силы в характере людей. В трагедии Лессинга герои борются по существу не с враждебными обстоятельствами, а с самими собой, со своими «чувствительными» инстинктами: Эмилия преодолевает свой соблазн, а полковник Галотти — свою отцовскую любовь.

Сведя задачу драматургии к показу борьбы внутри человека, ограничив ее цель возбуждением страстей, Лессинг впал в типичную для западноевропейского просвещения ошибку о противоположности поэтического и гражданского идеалов. Понятие морального человека у просветителей ассоциируется с покоем, с укрощением эмоциональной стихии.

Лессинг не понимает того, что «моральное» и «гражданское» совсем не ликвидирует «поэтического» и «чувственного» в герое, сражающемся не со своими внутренними слабостями, а на арене общественной борьбы. Наоборот, подлинным борцам всегда свойственен яркий темперамент.

Материалистическая эстетика, выросшая на основе социально-исторической практики пролетариата, легко решает все просветительские антиномии. В ней равное признание находят изображения и движения, и покоя, если они правильно передают объективное содержание вещей и явлений, их внутреннюю меру.

Повышенный интерес к моральным проблемам, к изображению «характера» примечателен не только для мещанской драмы, но и для просветительного романа XVIII столетия. Задачу воспитания немецкого обывателя в «идеального гражданина» ставят перед собой также просветители-романисты.

Роман не получил такой детальной теоретической разработки в просветительной эстетике, как вопросы драматургии. Однако среди читателей XVIII века он пользовался большой популярностью. «Роман,— писал Ветцель — один из писателей эпохи просвещения,— является наиболее презираемым и наиболее читаемым поэтическим жанром»[33]).

Симпатии Лессинга в области эпического творчества вполне определены. Уже самые ранние его высказывания свидетельствуют о том,

---

[32]) «Воспитание,— пишет Лессинг,— не дает человеку ничего, чего бы он не мог развить из самого себя; только оно дает ему то, что он мог бы развить из самого себя, легче и быстрее» и дальше то же самое об обществе. См. «Воспитание человеческого рода». („Die Erziehung des Menschengeschlechts").

[33]) Цитировано по статье Sommerfeld'a „Romantheorie und Romantypus der deutschen Aufklärung", Germ roman. Monatschrift, 1926.

что он высоко ценит воспитательный и порицает авантюрный и галантно-исторический роман.

Еще будучи рецензентом «Фоссовой газеты», Лессинг в 50-е годы подверг критике «Арминия и Туснельду» Лоэнштейна, «Азиатскую Банизу» Цезена и другие произведения реакционной дворянской литературы XVII века. Отрицательную оценку в его статьях получили романы Скюдери и Кальпренеда.

Лессинг полагает, что новую эру в истории европейской романистики открыла «Шведская графиня» Геллерта, в которой уже чувствуется стремление автора отойти от авантюрности и перейти к изображению семейно-бытовых проблем. Из числа романистов XVIII века Лессинг выделяет Мариво, Ричардсона и Фильдинга.

«После того, как Сервантес,— пишет Лессинг,— удачно подверг в своем «Дон-Кихоте» осмеянию чудовищные рыцарские повествования, начал развиваться, особенно во Франции, другой вид романов. Исписывались толстые тома, в которых выступали герои древности и скоро не осталось почти ни одного имени короля прошлых веков, или какой-либо прославленной личности, которые не были бы обработаны плодовитой Скюдери или возвышенным Кальпренедом. Интерес к этим произведениям держался довольно долго, несмотря на высмеивание их Буало и умную пародию La fausse Clélie, пока их, наконец, не вытеснили более удачливые писатели (glückliche Köpfe), которые были лучше знакомы с природой прекрасного и изображали в своих романах не бессмысленные порождения фантазии, а людей. Мариво и его еще более счастливый последователь Ричардсон есть те, кто сейчас по праву господствует в этой области, и можно пожелать, чтобы они стали единственными читаемыми авторами, когда кто-либо захочет читать роман»[34]).

Лессинг хвалит «Историю Чарльза Грандисона» за то, что мораль в этом произведении «украшена привлекательными цветами», а герой представляет собой тип приятного добродетельного человека, умеющего делать счастливыми других[35]).

Резко отрицательный отзыв Лессинг дает о «Приключениях Родрика Рандома» Смоллета, в которых воспроизводятся различные похождения действующих лиц, и не изображается их душевный мир.

Лессинг в 50-е годы выступает явным сторонником семейно-бытового, нравоучительного романа. Его идеалы в области эпоса полностью совпадает с его идеалами в области драматургии. И тут и там Лессинг прославляет тех писателей, которые воспевают бюргерские добродетели, «внутренние ценности» человека. Подобной точки зрения он будет придерживаться до конца своего литературно-творческого пути.

Немецкий просветительный роман так же, как и драма, основное внимание уделяет не анализу общественных отношений, а показу человеческого характера. Внешние обстоятельства в нем играют подчиненную роль, они служат только средством выявления внутренних качеств героя. Цель, которую ставят перед собой просветители-романисты, состоит в том, чтобы показать процесс воспитания человека «средней меры» в идеального гражданина.

Первым образцом воспитательного романа в немецкой литературе был «Агатон» Виланда (1766). Агатон переживает множество приключений, в которых подвергаются проверке не только его чувства, но и убеждения (встречи с Данаей, беседы с Гиппием). Жизнь расширяет его кругозор. В процессе общения с материалистом-эпикурейцем Гиппием Агатон не только сумел отстоять свои взгляды, но и сам избавился

---

[34]) B. XVI, S, 235—243.
[35]) Там же, стр. 266—267.

от основного своего порока — излишней склонности к мечтательности и идеализму.

«В соответствии с замыслом,— пишет Виланд,— характер Агатона должен пройти различные испытания, благодаря которым очищается его образ мыслей, его добродетель и все недостойное (unecht) в нем мало-помалу отделяется от чистого золота»[36]).

В отношении трактовки героя воспитательный роман представляет собой противоположность романам плутовским, рыцарским и галантно-историческим. Если для последних примечательна тенденция к сохранению во всем ходе повествования характера в неизменном виде, то отличительный признак первого состоит в показе человека в его развитии[37]).

Эта особенность воспитательного романа требует, чтобы герой в нем был вначале обрисован отнюдь не как идеал с точки зрения мировоззрения автора, а как существо еще недостаточно совершенное, которое лишь постепенно в результате жизненного опыта перерастает в идеальный тип.

«В различных местах настоящего сочинения,— заявляет Виланд в предисловии к первому изданию «Агатона»,— указаны причины, почему из Агатона не сделана модель совершенно добродетельного человека. Это в основном те же самые мотивы, из-за которых Аристотель не хочет, чтобы герой трагедии был освобожден от всех слабостей и пороков человеческой природы».

Немецкая просветительная эстетика обязывает, чтобы герой романа в исходной ситуации обладал мерой рядового бюргера, считая, что в этом случае его судьба может стать поучительной для демократического читателя. Виланд при изображении центральных персонажей «Агатона» руководствовался теми же принципами, которые узаконены Лессингом для создания «выразительного» и «правдивого» драматического образа.

Эпос и драма эпохи просвещения развиваются по одним законам, так как они преследуют одни и те же воспитательные цели. В центре их внимания стоит не воспроизведение социальных конфликтов, а разрешение моральных проблем. Герой Bildungsroman'a, как и мещанской драмы, освобожден от общественных связей. Он изображается вне социально-исторической практики своего класса и выступает лишь как носитель определенных моральных качеств. Его сознание подается в отрыве от общественного бытия.

Лессинг требует не только от трагедии, но и от романа изображения победы «гражданина» над «человеком», разума и воли над чувством. Это ясно видно из его оценки «Страданий юного Вертера». Лессинг полагает, что такое волнующее произведение (Warmes Produkt), должно иметь другое окончание. Гете, по мысли Лессинга, следовало бы показать, «как у Вертера выработался такой неустойчивый характер» и как от самоубийства «должен остеречься другой юноша, одаренный от природы подобными же качествами. Ибо последний легко может принять поэтические красоты за нравственные и полагать, что хорошим, повидимому, является тот, кто так сильно вызывает наше участие. А он в действительности не таков»[38]).

Таким образом, Вертер хорош в поэтическом отношении, но плох в нравственном. Он воплощает в себе только одну сторону идеального героя эпохи просвещения (чувствительность). Ему недостает умения

---

[36]) В предисловии к первому изданию «Агатона».

[37]) Многие немецкие исследователи начинают историю воспитательного романа с «Симплициссимуса» Гриммельсгаузена или даже с «Парцифаля» Вольфрама фон Эшенбаха (См. об этом работы Jenisch'a „Vom Abenteuer zum Bildungsroman", Germ. roman. Monatschrift, 1925 и M. Gerhard „Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister", 1926.

[38]) Письмо Лессинга к Эшенбургу от 26 X 1774 г.

преодолевать свои чувства. Следовательно, и в романе, как и в драме, Лессинг делает установку на эволюцию персонажей, на превращение их из «чувствительных» людей в «бесчувственных» граждан.

Виланд, подобно Лессингу, выступает против «скульптурных» характеров». «Я вообще считаю книги, — пишет он, — где люди изображаются такими, какими они должны быть, очень мало или не очень полезными»[39]). Виланд полагает, что нравственно-совершенные герои в силу своей идеальности слишком превосходят меру обычного человека и не могут быть предметом действенного подражания. Немецкий бюргер ими восхищается столь же мало, как воин подвигами сказочных рыцарей, одним ударом убивающих четырех великанов.

«Если речь идет,— пишет Виланд,— о пользе двух противоположных видов произведений, то решает, кажется мне, действие их на большинство читателей. А исходя из этих оснований, предпочтение легко отдается Тому Джонсу, а не Чарльзу Грандисону»[40]).

Близко стоит к Лессингу и Виланду во взглядах на сущность эпического творчества Фр. Бланкенбург. В 1774 году он опубликовал свое теоретическое исследование «Опыт о романе», являющееся единственной работой в немецкой литературе XVIII в., написанной по этому вопросу.

Теория Бланкенбурга представляет собой обобщение творчества западноевропейских просветителей-романистов и, прежде всего, художественной практики Виланда.

Бланкенбург пытается вначале установить различие между эпопеей и романом. «Если эпопея (Heldengedicht),— пишет он,— воспевает общественные дела и события, т. е. действие граждан (в определенном смысле слова), то роман занимается действиями и ощущениями человека»[41]).

В эпопее все внимание сосредоточивается на внешних событиях (битвах, походах и т. д.), берущихся обычно из национальной истории своей страны, в романе — на изображении внутреннего мира героя[42]).

Бланкербург полагает, что этому правилу не противоречит то обстоятельство, что часто в романе в качестве действующих лиц выступают короли и полководцы: они изображаются романистом со стороны их «человеческой», а не «гражданской» природы.

Уже исходный тезис Бланкенбурга ясно указывает на то, что в своей теории он исходит из тех же самых положений, на которые опирается Лессинг в своем учении о драме.

Бланкенбург, как и все просветители, ополчается против нравственно совершенных характеров, критикуя их за непоэтичность, односторонность, а главное за то, что они не могут быть предметом действенного подражания. Задачу писателя Бланкенбург видит отнюдь не в создании идеальных человеческих типов. «Романист,— пишет он,— показывает в своем произведении возможного человека действительного мира»[43]).

Это высказывание Бланкенбурга дает ключ к пониманию тех требований, которые предъявляет эстетика просвещения к роману, к его персонажам. Как и Лессинг, Бланкенбург считал, что в исходной ситуации герой должен обладать как положительными, так и отрицательными свойствами и лишь постепенно по мере развития эпического повествования освобождаться от своих недостатков. В показе становления героя Бланкенбург усматривает главную специфическую черту романа, его

---

39) Wielands Werke, hsg. von Gruber, B. 49, S. 179.
40) Там же, стр. 194.
41) Gr. Blankenburg „Versuch über den Roman", Leipzig und Liegnitz, 1777, S. 17.
42) Там же, стр. 19.
43) Там же, стр. 257.

отличие от драмы, где невозможно во всем объеме проследить процесс воспитания действующих лиц. «Характер Грандисона,— пишет Бланкенбург, — произвел бы на меня другое впечатление, чем теперь, если бы Ричардсон показал нам все обстоятельства, благодаря которым Грандисон стал таким, каков он есть. Это может сделать романист. И, может быть, в этом... состоит своеобразие романа, чем он отличается от остальных поэтических жанров»[44]).

Бланкенбург исходит в своей теории из проблемы характера, отводя внешним событиям явно подчиненную, второстепенную роль. Они необходимы только для того, чтобы помочь герою выявить свои «внутренние ценности». Все это свидетельствует о морализаторских тенденциях просветительской эстетики. Ни Бланкенбург, ни другие более радикально настроенные его современники не требуют от писателей художественного анализа общества, конкретно-исторического изображения жизни в ее социальных противоречиях и конфликтах.

Даже Дени Дидро, стоящий как прозаик наиболее высоко в своей художественной практике («Монахиня», «Племянник Рамо», «Два друга бурбонца»), в теории эпоса не выходит за пределы моральной проблематики. В своих статьях «Анализ одного небольшого романа» (1760) и «Похвальное слово Ричардсону» (1761) Дидро призывает романистов показывать «нравы века», отражать моральные вопросы, не поднимаясь до постановки главных задач, диктуемых развитием французского революционно-освободительного движения.

Кафедра классической филологии
Томского государственного университета
имени В. В. Куйбышева

---

[44]) Там же, стр. 68

СОДЕРЖАНИЕ

Беляев Б. Л. — Из творческой истории «Разгрома» А. А. Фадеева . . . 3

Бабушкин Н. Ф. — Иностранные афористические жанры народнопоэтического творчества в сочинениях В. И. Ленина 9

Беляев Б. Л. — Первое произведение А. А. Фадеева 37

Бабушкин Н. Ф. — О понятии «фабула» 65

Пинчук А. Л. — Гораций в творчестве Г. Р. Державина 71

Гуляев Н. А. — Проблема реалистического метода в эстетике Дени Дидро 87

Тарасов Л. Д. — Гай Луцилий, основоположник римской сатиры . . . 115

Гуляев Н. А. — Эстетические взгляды Лессинга 171

К307551. Сдано в набор 2/IX—54 г. Подписано к печати 14/XII—55 г.
Бумага 60 × 92¹/₁₆. Объем: печ. л. 17,125, бум. л. 6,25.
Заказ 5809-55. Тираж 500. Цена 12 руб.

Томск, типогр. № 1 Полиграфиздата. Советская, 47.

ИСПРАВЛЕНИЯ И ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
7	1 сн.	сухузми	хунхузами
43	15 сн.	войнэй	войны
66	3 св.	повторил	уже давал
97	2 сн.	cuvies completes	Oeuvres complètes
		de Geonmarcgais	de Beaumarchais
101	12 сн.	своеобразно	сообразно
111	3 сн.	bramatidue sêricux,"	dramatique sérieus",
		Ocurves completes	Oeuvres complètes
128	22 св.	представляли	представляет
134	2 св.	обоснованное	обосновано
140	2 сн.	менате	сенате
141	13 св.	„засвительствованной	„засвидетельствованной
142	9 сн.	браться	братья
143	18 сн.	нападением отдельных	нападением на отдельных
144	19 сн.	неправильный	неправедный
146	5 сн.	насмешки Азеллом	насмешки над Азеллом
151	5 сн.	понятым	понятным
156	3 сн.	этого	это
158	3 сн.	Марцелл	Марциал
159	1 св.	Авзоций	Авзоний
163	10 св.	Лукреций	Луцилий
172	4 св.	тильонским	шильонским
175	3 св.	своевременности	современности
177	9 сн.	нравственность	правильность
178	10 св.	Эдипа	Эдипа
178	8 сн.	Бодлером	Бодмером
179	4 св.	Beurinderungstragödie	Bewunderungstragödie
187	4 сн.	поэтому	поэту
188	14 сн.	вариант,	вариант Брута,
193	3 сн.	Erzéhung	Erziéhung
195	4 сн.	Abentener	Abenteuer

Зак. 5809 Уч. зав. 24

1-848898

Цена 12 рублей

Томский госуниверситет 1878
Научная библиотека 00950050