ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ТОМСК — 1973.

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

Ученые записки, № 83 1973

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Томск — 1973

Сборник содержит статьи по проблемам истории, метода и стиля русской классической, зарубежной и советской литературы. Большое место в сборнике отводится работам, посвященным изучению сложных вопросов, связанных с пониманием специфики становления и развития отдельных литературных жанров, с изучением соотношения и взаимодействия различных методов в литературе и их эволюции.

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

РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ

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

Редактор — канд. филологич. наук Н. Б. Реморова

Индекс 7

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

Ученые записки, № 83 1973

КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В ЭСТЕТИКЕ И ТВОРЧЕСТВЕ БЕСТУЖЕВА 30-х ГОДОВ

Ф. З. КАНУНОВА

I

Творчество Бестужева-Марлинского последекабристской поры неоднократно привлекало внимание исследователей. Н. Л. Степанов и Н. И. Маслин во вступительных статьях к изданиям избранных сочинений, В. Г. Базанов в своем капитальном исследовании «Очерки декабристской литературы», В. Шарупич в кандидатской диссертации «Романтизм Александра Бестужева», во многом правильно и глубоко ставят вопросы эстетики и творчества Марлинского 30-х годов.

Вместе с тем Бестужев 30-х годов не может считаться изученным сколько-нибудь полно. До сих пор не подвергались анализу черновые редакции его повестей, многие письма, заметки, неоконченные произведения. Творчество писателя не рассматривалось в должной мере и в связи с такими современниками Бестужева, как Лермонтов, Герцен, Чаадаев, с одной стороны, и современными ему романтиками-беллетристами В. Одоевским, Н. Полевым, Н. Ф. Павловым и т. д. — с другой. Одним из наиболее ущербных моментов в изучении Бестужева 30-х годов является недостаточное внимание большинства исследователей к тем глубоким сдвигам, которые произошли в мировоззрении писателя в последекабристский период.

Вопрос об эволюции мировоззрения и художественного творчества писателя до сих пор не ставился исследователями Бестужева-Марлинского[1]).

В нашем литературоведении прочно установилось мнение, согласно которому сосланный писатель остался верен традициям декабризма, и его творчество 30-х годов мало чем отличается от раннего (до 1825 г.).

Но что значит в условиях 30-х годов быть верным традициям декабризма — этот вопрос заслуживает серьезного внимания. Можем ли мы, говоря о декабризме Бестужева, отвлечься от того глубокого временного перевала, который произошел в русской действительности после 1825 года? Свое второе признание как писатель Бестужев получил с начала 30-х годов, в период ссылки и изгнания. Кавказские письма Бесту-

---

[1]) Исключение представляет собою исследование Е. М. Пульхритудовой «Литературная теория декабристского романтизма в 30-е годы XIX века» в кн. «Проблемы романтизма». М., 1967. Разделяя во многом точку зрения Е. М. Пульхритудовой, автор данной статьи сосредоточивает свое внимание на вопросах эстетики личности, имеющих большое значение для понимания природы жанра повестей Бестужева-Марлинского 30-х годов.

жева[2]) исполнены глубокого драматизма, в них достаточно полно раскрывается трагедия передовых русских людей в страшную эпоху реакции. В силу специфических особенностей своего положения писатель-декабрист ощущает этот трагизм с исключительной остротой. «Бог один знает, что перенес я в эти пять лет, — говорит Бестужев в письме Н. Полевому от 29 января 1831 г., — но я не пал духом, казалось, он закалился в круге страдания. Я совлекся многих заблуждений, развил и нашел много новых идей...»[3]). «Мы мыслим и говорим языком перелома. Мы летучие рыбки: хотим лететь к солнцу и падаем опять в океан. Со всем тем наше призвание жить этой двойственной жизнью»[4]). Об этой двойственности писал Герцен, говоря, что людям его поколения нужно было высоко держать голову, имея цепи на руках и ногах.

Несмотря на то, что Бестужев принадлежал к другому поколению, чем Герцен, Чаадаев или Лермонтов, в их положении было много общего. Отсюда удивительное совпадение в их настроении, в мыслях и даже в выражениях. Называя себя «изувеченным гренадером», птицей с надломленными крыльями, отважным моряком, потерпевшим страшное крушение, Бестужев был близок к Лермонтову. «Как обломок корабля-крушения, выброшен был я бурей на пустынный берег природы»[4a]). «Я обрубил канат, который держал ковчег мой хоть одной якорной лапой за землю обетованную... я выбросил в море весь **груз надежд**, уморил с голоду желание счастья...»[5]), — писал Бестужев. Ему буквально вторил Лермонтов:

В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых **груз** лежит.

Примерно то же говорит Чаадаев в письме к М. Ф. Орлову: «Нас

---

[2]) Особый интерес представляют письма Бестужева к братьям Полевым. Прав был К. Полевой, писавший в предисловии к публикуемым им письмам Бестужева, что «...нигде лучше и сильнее не выразил он себя, потому что в этих письмах находил отраду высказывать самые задушевные свои мысли и ощущения. Из них можно составить лучшую его биографию. «Русский вестник», 1861, № 3, стр. 288.

Сам Бестужев придавал огромное значение эпистолярному наследию. Он выражает глубокое сочувствие братьям Николаю и Михаилу, которым запретили переписку: «Каково же должно быть вам это лишение единственного отличия человека от бессловесного — письма. Мысли, которые бы могли быть утешительны самим, гибнут для человечества. Они не развиваются от разделения, не дают искры от встречи: они убиты на уме вашем». «Русский вестник», 1870, № 3, стр. 509. Сверено с рукописью. Архив бр. Бестужевых. Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 69. ед. хр. 8. В дальнейшем Архив ГПБ.

[3]) «Русский вестник», 1861, № 3, стр. 292. Сверено с рукописью. Архив ГПБ, ф. 69, ед. хр. 9. Подчеркнуто здесь и ниже, за исключением случаев, специально оговоренных нами. — Ф. К.

Об изменении Бестужева говорят и его корреспонденты. Так, например, Н. Полевой пишет Бестужеву в письме от 25 сентября 1831 г.: «Уже десять лет я вас знаю, какое сравнение между тем Бестужевым, которого я видел некогда в шуме Петербурга, и тем Бестужевым, который писал с Лены и Кавказа. Но вот где он этот Бестужев — в письмах ко мне! **в этой драгоценности, которую будут читать и плакать через несколько веков».** Архив ИРЛИ, ф. 265 (архив ж. «Русская старина»), оп. 2, № 2079, лл. 5—9.

[4]) Там же, стр. 312. Сверено с рукописью. Архив ГПБ, ф. 69, ед. хр. 9.

О переживаемом русскими людьми 30-х годов «переломе» постоянно говорит Н. Полевой. В письме Бестужеву от 25 сентября 1831 г. он пишет: «В наш век всеобщих переломов, политических, моральных, ученых нельзя и работать на века...» Архив ИРЛИ, ф. 265 (архив ж. «Русская старина»), оп. 2, № 2079.

[4a]) А. А. Бестужев-Марлинский. Второе полное собрание сочинений. Пб., 1847, ч. X, стр. 10. В дальнейшем цитируется по данному изданию с указанием части и страницы в тексте.

[5]) «Русский вестник», 1861, № 3, стр. 312—313.

обоих треплет буря... Мы не склоним нашего обнаженного чела перед шквалами, свистящими вокруг нас. Но главным образом не будем более надеяться ни на что, решительно ни на что для нас самих»[6]).

Глубокая тоска по родине и большому общественно полезному делу («О если бы судьба дала мне хоть один год, не отравленный людской злобой, год, чтоб я мог попробовать крылья свои, не спутанные в цепи»[7]) неоднократно сменяется у Бестужева настроением отчаяния и безнадежности. Вместе с тем 30-е годы в жизни и творчестве Бестужева — период напряженных поисков истины и мужественной борьбы за высокие гуманистические идеалы. Наряду с передовыми людьми своего времени Бестужев в 30-е годы подготовлял своим творчеством переход от идей дворянской революционности к демократическому этапу освободительного движения[8]).

С самого начала 30-х годов Бестужев устанавливает прочные контакты с литературной Москвой и Петербургом, получает лучшие журналы и книги и постепенно убеждается в том «печальном порядке вещей» (Чаадаев), во власти которого находилась Россия. «Дикое варварство», «грубое невежество», «мертвенный застой» деспотичного самодержавия проявляются с неимоверной силой и полнотой.

А. И. Герцен, характеризуя эпоху 30-х годов, говорил «о позорной для русского правде», заключенной в книге маркиза де Кюстина о николаевской России (La Russe en, 1839). «Русское правительство,—писал Кюстин, — это осадное положение, сделавшееся нормальным состоянием общества... Русский образ правления есть абсолютная монархия, умеренная убийством». «Все подавлено, боязливо жмется, все повинуется невидимой палке». Сам Николай I заявил Кюстину: «Деспотизм еще существует в России, ибо он составляет сущность моего правления, но согласен с гением нации»[9]). Герцен считал книгу Кюстина, несмотря на многие ее ошибочные и поверхностные суждения, самой умной книгой, написанной о России иностранцем. «Тягостно влияние этой книги на русского, голова склоняется к груди и руки опускаются; и тягостно оттого, что чувствуешь страшную правду, и досадно, что чужой дотронулся до больного места...»[10]).

Было бы совершенно неправильно видеть в Бестужеве 30-х годов этакого бодрячка, который, несмотря на все пережитое и переживаемое, не задумался над происходящим, не сделал вывода из пережитого. Даже самый беглый взгляд на повести Бестужева 30-х годов говорит о значительной перемене, произошедшей в писателе. Его повести сейчас окрашены в трагические тона, они драматичны, несмотря на замысловатую, подчас вычурную форму и даже внешнюю беззаботность рассказа. В произведениях Бестужева 30-х годов говорится, как правило, о трагических судьбах, разбитых сердцах, о гибели сильных, мужественных, красивых людей, совершающих порою роковые ошибки.

---

[6]) Сочинения и письма П. Я. Чаадаева под ред. М. Гершензона, М., 1914, т. II, стр. 214.

[7]) «Русский вестник», 1861, № 4, стр. 439.

[8]) Вопрос об эволюции мировоззрения декабристов после 1825 г. впервые четко был поставлен М. В. Нечкиной. «Тесно связанные со своим «декабристским» периодом, они тем не менее вышли за его пределы и являются своеобразным штрихом последующей русской жизни... Полное развитие кризиса феодальной системы, падающее на вторую четверть XIX в., создает по-новому выявленную глубокую подоснову движения со своими специфическими особенностями». М. В. Нечкина, Движение декабристов, М., 1955, т. II, стр. 428.

[9]) Маркиз де Кюстин. Николаевская Россия. М., 1930, стр. 62.

[10]) А. И. Герцен. Собр. соч., 1954, т. II, АН СССР, стр. 312—313.

Так трагична судьба капитана Правина и княгини Веры («Фрегат «Надежда»), нелепо прервана жизнь замечательной русской девушки-патриотки Варвары Васильчиковой («Наезды»), трагически гибнет мужественная и «прекрасная незнакомка» из повести «Красное покрывало». Глубоким драматизмом проникнута небольшая повесть «Он убит». Повесть «Латник» — это целый ряд трагических историй о разбитых мечтах прекрасных, достойных счастья людей. С глубокой скорбью на челе погибает тщетно мечтавший о счастье Коралли («Следствие вечера на Кавказских водах»), страшна гибель Аммалат-бека, трагична судьба Мулла Нура — героев одноименных кавказских повестей.

Драматическая острота повестей Бестужева усиливается часто используемым автором фантастическим элементом, особым «кладбищенским» колоритом («Страшное гаданье», «Вечер на Кавказских водах», «Красное покрывало»).

Правда, среди повестей Бестужева 30-х годов имеются и такие, как «Испытание», «Лейтенант Белозор», «Мореход Никитин», рассказывающие о благополучных судьбах. Но эти произведения, обращенные, как правило, к прошлому, не определяют основного пафоса творчества Бестужева 30-х годов, хотя и представляют собою значительный интерес для исследователя.

Говоря о поэтах, особенно близких ему в 30-е годы, Бестужев чаще всего называет Байрона и Гюго. «Не даром, а долей похож я на Байрона», — пишет он уже в марте 1831 г.[11]).

Особенно дороги Бестужеву произведения швейцарского, наиболее драматического периода в жизни великого английского поэта. О своем внутреннем мире, Бестужев пишет: «Прочтите The Darkness Байрона и вы схватите что-то похожее на него»[12]). «Darkness» — одно из самых безотрадных произведений Байрона, говорящих о трагической судьбе человечества в его настоящем и грядущем. Близок Бестужеву и «Манфред» — центральное произведение швейцарского периода. Здесь русского писателя-декабриста волновала идея борьбы человека с судьбой, борьбы героической и мужественной, хотя и обреченной. Одновременно «Манфред» не мог не привлечь Бестужева своей переоценкой просветительской философии.

Разочарование Байрона в просветительстве было глубже и универсальнее, чем у русского писателя-декабриста, который в определенной мере сохранил просветительские позиции до конца жизни. Но и Бестужев, переживший крушение многих надежд, утверждает нечто весьма близкое байроновскому герою: «Я слишком верил силе разума. И решение задачи не оправдало данных. Это изменило образ моего воззрения на пороки и доблести, на злобу и доброту»[13]). Бестужев с восторгом говорит о таких произведениях Н. Полевого, как «Блаженство безумия» и «Художник», главный пафос которых выражен в приведенных Полевым известных словах Шекспира:

Есть многое в природе, друг Горацио,
Что не снилось вашей философии [14])

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

---

[11]) «Русский вестник», 1861, № 3, стр. 435.
[12]) Там же. Сверено с рукописью. Архив ГПБ, ф. 69, № 9.
[13]) «Русский вестник», 1861, № 3, стр. 297. Сверено с рукописью. Архив ГПБ, ф. 69, № 9.
[14]) Н. Полевой. Мечты и жизнь, М., 1833, ч. I, стр. 13.

ских водах»[15]). Не рационалистически ясным, как это было в большинстве повестей 20-х годов, а клубком неразрешимых противоречий представляется Бестужеву сознание человека.

Проблема личности становится альфой и омегой эстетики романтизма 30-х годов и приобретает такое колоссальное значение, каким оно не было ни для декабристов, ни для идеалистов-романтиков, сложившихся в 20-е годы [16]).

К чему (хотя бы в главных чертах) сводится бестужевская концепция личности?

В осмыслении русской жизни 30-х годов необходимо подчеркнуть два, казалось бы, различных, но на самом деле диалектически взаимодействующих момента. С одной стороны, передовые русские люди, осмысляя пережитое, принялись за настойчивое постижение законов развития жизни, истории, исторической закономерности. С другой, не зная конкретных путей уничтожения зла, они продолжали возлагать большие надежды на субъективного человека, его ум, волю, чувства. Идя от идеалистической немецкой эстетики, романтики прославляли в личности духовную субстанцию, «стремящуюся к гармоническому слиянию с абстрактным началом, постулируемым за пределами действительности»[17]).

Оба эти момента характерны и для эстетики личности Бестужева.

Новая эпоха, открытая Французской буржуазной революцией 1789—1794 годов, принесла новое представление о человеке, подхваченное романтиками. Она выдвинула на первый план лозунг, с афористической ясностью сформулированный Гете, — «в деянии начало бытия».

Русские романтики 30-х годов, и, прежде всего, Бестужев и Лермонтов, прославляют деятельное, волевое, героическое начало в человеке. Поэтическая декларация Лермонтова «Мне нужно действовать», как бы определяет основной пафос творчества Бестужева. «Я рожден действовать»,— говорит Бестужев. О действии как основе бытия говорит В. Ф. Одоевский. «Жить — значит действовать — вот великий удел, назначенный провидением всей жизни. Точно так же, как не может быть без деятельности жизни, так жизнь не может быть без деятельности. Я живу — следственно действую»[18]).

Повести Бестужева — прославление волевых, мужественных, сильных и благородных людей, вступающих в борьбу с обществом и стихиями природы, со светом и самим собой.

Бестужеву в эту пору близок образ моряка, готового бросить вызов стихии, способного управлять и даже побеждать ее. Среди образов-символов в повестях Бестужева 30-х годов очень часто используется образ моря, разбушевавшейся стихии, требующей от человека колоссального усилия, бесстрашия, воли. И отважные, сильные люди вступают в бой с этой страшной силою природы, больше того, лишь в бою они по-настоящему оживают, чувствуют себя людьми. Герой Марлинского, подобно лермонтовскому, «жаждет бури». «Буря — моя стихия», — утверждает alter ego автора в повести «Лейтенант Белозор» — капитан Николай Иванович. «Жаждет раздолья» и битвы ка-

---

[15]) Интересно отметить, что приведенные шекспировские слова о сложности и противоречивости жизни, не укладывающейся в определенные рационалистические схемы, любил повторять и В. Ф. Одоевский. См.: В. Ф. Одоевский, Сочинения, СПб., 1844, т. II, стр. 286.

[16]) Л. Я. Гинзбург. О лирике. М., «Сов. писатель», 1964, стр. 143 и дальше.

[17]) Там же, стр. 143.

[18]) Архив В. Ф. Одоевского. ГПБ, ф. 539, пер. 89.

питан Правин («Фрегат «Надежда»). Но наиболее свободолюбивый из всех героев Бестужева сам автор. В пространных лирических отступлениях предстает перед нами этот образ борца, мужественного и бескомпромиссного. «И ты, море, бурный друг моей юности! Как горячо любил я тебя в старину, как постоянно люблю доныне!.. Тебе хотел я вверить жизнь мою, посвятить способности. Я бы привольно дышал твоими ураганами; валы твои побратались бы с моим духом. Твои ветры носили бы меня из края в край, тобою разделенные и тобою связанные...» (УП, 104). «Но больше всего, страстнее всего люблю я бури и грозы на море» (VII, 8). Подобные лирические отступления[19]) создают определенный фон повестям Бестужева — их свободолюбивую и в то же время остро драматическую мелодию.

Прославление активности воли и мужества с особенной силой выражено в кавказских повестях. Кавказ и кавказцы у Бестужева (так же как у Лермонтова) — воплощение свободолюбия, буйной воли, безграничного дерзания. Нет оснований сомневаться в том, какой огромный общественный и эстетический смысл несли в себе эти мотивы творчества Бестужева. Они противостояли широко распространенному в 30-е годы настроению апатии, безнадежности и пассивности.

Бестужев по-прежнему и еще с большей настойчивостью, чем прежде, идеализирует сильную, героическую личность, вступающую в конфликт с обществом, бросающую вызов самой судьбе. Таков и обаятельный капитан Правин («Фрегат «Надежда»), и мужественный лейтенант Белозор («Лейтенант Белозор»), и отважный мореход Никитин («Мореход Никитин»), и беззаветно преданный родине князь Серебряный («Наезды»), и одержимый жаждой справедливой мести герой Отечественной войны 1812 г. («Латник») и многие другие.

Однако проблема идеального героического характера в творчестве Бестужева 30-х годов значительно усложняется, обретает более противоречивый характер. К решению центральной для него проблемы личности писатель подошел с позиций передовой исторической науки и эстетики своего времени.

Передовые русские люди 30-х годов стремились от абстрактно-романтического к историческому пониманию личности. Большую роль в этом отношении сыграл богатейший опыт буржуазных революций в Европе, получивший осмысление в трудах историков эпохи Реставрации, и восстание декабристов 1825 г., со всей остротой поставившее перед русскими людьми проблему исторической детерминированности личности, роли народа в историческом процессе.

Проблема личности, как указывалось, была центральной у романтиков 30-х годов. Она была важнейшей для кружков Станкевича и Герцена, для Чаадаева и Бестужева, а несколько позднее и для Лермонтова.

Знаменитые «Философические письма» Чаадаева явились в этом отношении весьма значительным документом эпохи, в котором, несмотря на некоторую одностороннюю заостренность проблемы, достаточно полно раскрывалась философия личности 30-х годов, нашедшая глубо-

---

[19]) Кстати сказать, эти отступления близки лермонтовским в дневнике Печорина — «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига», «его душа сжилась с бурями и битвами...» М. Ю. Лермонтов. Собр. соч., ГИЗЛ, 1948, т. IV, стр. 142.

кий отзвук у Станкевича и Белинского, у Герцена, Лермонтова и Бестужева.

Несмотря на абстрактность религиозно-этического идеала, выраженного в этих письмах, многие их мысли были продиктованы горячим стремлением автора найти реальный выход из тупика, определить те важнейшие вопросы, без осмысления которых невозможно изменить облик современной ему действительности. Прежде всего, через «Письма» Чаадаева проходит требование трезвого научного понимания истории и человека. «На мой взгляд, — заявляет Чаадаев, — время парадоксов и систем, лишенных реального основания, миновало... Человеческий ум стал бесконечно более строгим, трезвым, непреклонным и методичным, словом, более точным, чем когда бы то ни было прежде»[20]). Чаадаев решительно осуждает понимание истории как выражение личного произвола, ту «динамическую и психологическую историю», которая стремится все объяснить личностью и пренебрегает «высшим законом». Одновременно все с большей настойчивостью подчеркивается детерминированное понимание самой личности: «Наряду с чувством нашей личной индивидуальности мы носим в сердце своем ощущение нашей связи с отечеством, семьей, идейной средой»[21]).

«Письма» Чаадаева проникнуты идеей истории, исторического развития, весьма характерной для русской прогрессивной общественной мысли 30-х годов. История явилась могучим средством познания действительности. На это постоянно указывал Белинский. Видя в истории «альфу и омегу века», Белинский утверждал, что «история дала новое направление искусству». Для Чаадаева «история — ключ к пониманию народов». Он убежден, что современное направление человеческого духа побуждает его «облекать все виды познания в историческую форму». «Можно сказать, — продолжает Чаадаев, — что ум чувствует себя теперь привольно лишь в сфере истории». В самом характере понимания истории и исторического развития Чаадаев близок к романтической историографии. История представляет, в глазах Чаадаева, интерес, главным образом «теми нравственными задачами, которые она решала». «Вся история новейшего общества совершалась на почве мнений. Все политические революции были там в сущности духовными революциями»[22]). Вот почему для автора «Философических писем» так важен «нравственный смысл великих исторических эпох»[23]).

Понимание исторического развития как нравственного преимущественно характерно для участников кружка Станкевича. Последний в отличие от Чаадаева не придает такого большого значения роли религии в истории, однако считает так же, как и автор «Философических писем», что важнейшей задачей истории является постепенное воспитание человечества[24]). Идея нравственного прогресса как важнейшая идея истории привлекает внимание Станкевича к историкам эпохи Реставрации: «Мне по сердцу мысль Гизо — представить в истории постепенное развитие человека и общества»[25]). Несмотря на то, что «общая идея истории» понимается Чаадаевым и Станкевичем идеалистически, со стороны ее божественного, сверхличного осмысления, само

---

[20]) П. Я. Чаадаев. Сочинения и письма под ред. М. Гершензона, М., т. II, 1914, стр. 153.
[21]) Там же.
[22]) Там же, стр. 121.
[23]) Там же, стр. 131.
[24]) П. В. Анненков. Н. В. Станкевич. Переписка его и биография, М., 1857, стр. 98.
[25]) Там же, стр. 99.

осуждение эмпиризма, утверждение идеи развития имели глубоко прогрессивный, общественный, историко-философский смысл.

Исследование эволюции мировоззрения Бестужева-Марлинского показывает, что сосланный писатель-декабрист шел в русле передовых идей своего времени. Многие, наиболее прогрессивные идеи «Философических писем» Чаадаева явились вместе с тем убеждением Бестужева, к которому писатель пришел своим многотрудным путем ссылки и солдатчины, путем неутомимого осмысления прошлого и пристального изучения настоящего.

Одним из важнейших объективных факторов эволюции Бестужева является его сближение с действительностью и народом в 30-е годы. Кавказский период жизни и деятельности Бестужева — это время изучения народа и определенного сближения с ним. Письма Бестужева, его повести буквально пестрят очень тонкими проникновенными замечаниями о русском народе, о солдате, о горцах и т. д. «Чтобы узнать добрый, смышленый народ наш, надо жизнью прожить с ним, надо его языком заставить его разговориться с ним в обозе, драться вместе стена на стену. А солдат наш!! Какое оригинальное существо. Надо спать с ним на одной доске, идти грудью на завал, на батарею, лежать под пулями в траншее, под перевязкой в лазарете»[26]). О своем сближении с народом писатель говорит постоянно, придавая этому огромное значение, видя в этом важнейший фактор своего изменения. Очень интересно с этой точки зрения письмо от 1 января 1832 г. «Я был так счастлив (или, пожалуй, так несчастлив), что вблизи разглядел народ наш и, кажется, многое угадал в нем»[27]). А через две недели он снова пишет Н. Полевому: «Насчет русских солдат вы не совсем верное имеете мнение: солдат наш очень неохотно идет в огонь, но хорошо стоит в нем... русский солдат доступен всем великим чувствам»[28]). И здесь же не без досады о том, что русский солдат слишком покорен, «не смеет ослушаться». Бестужев осуждает псевдонародные романы Булгарина, Сенковского, Загоскина. О характере русского народа, его уме он часто спорит с Полевым, Вельтманом, Далем. «Мнение — будто простые люди могли не иначе выражаться, как поденщики за работой,— ошибочно. Простые люди не простаки, и, право, в ссорах наших мужиков мне случалось находить более поэзии в бранях, чем в поэмах наших стихотворцев»[29].

Говоря в приведенном выше письме, что он счастлив (или, пожалуй, несчастлив), что «вблизи разглядел народ наш», писатель-декабрист мыслил достаточно диалектично. «Счастлив» потому, что чем-то понял народ, ощутил его силу и слабость, почувствовал и себя увереннее рядом с этой мощной силой истории; «несчастлив» же потому, что многое из того, что Бестужев увидел в народе, опрокидывало его декабристские представления и убеждения.

Своеобразным итогом в решении проблемы народа для Бестужева являются его мысли в письме от 2 августа 1834 г.: «Желаю полного успеха в разгадке борьбы Наполеона с Русью, она именно стала границей между личностью и общественностью. «Со мной кончился ряд людей, которые могли занимать всю сцену», — где-то сказал сам Наполеон. — «Теперь будут владычествовать массы»[30]). В этом заключении достаточно

---

[26]) «Русский вестник», 1861, № 3, стр. 286.
[27]) Там же, стр. 319.
[28]) Там же, стр. 327.
[29]) Там же, стр. 329.
[30]) Письмо от 2 августа 1834 г. Там же, стр. 462. Сверено с рукописью. Архив ГПБ, ф. 69, № 9.

четко сказался урок 1825 года и опыт последующих лет. Сближение с действительностью и народом в 30-е годы, характерное для многих передовых людей эпохи (Белинский, Герцен, Чаадаев, Лермонтов) — важнейший фактор творческой эволюции Бестужева, подготовившей достаточно глубокое восприятие писателем передовых идей времени. Главное для Бестужева 30-х годов — дальнейшая переоценка рационализма и как следствие этого глубокий, по-новому осмысленный интерес к истории. Стремление понять обусловленность человека историей, своеобразием национальной культуры, а самое историю осмыслить как развитие — новое в историзме Бестужева 30-х годов.

В соответствии с мыслями Чаадаева о том, что история — ключ к пониманию народов, — Бестужев в своей программной для 30-х годов статье «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» (1833) заявляет: «Мы живем в веке историческом по превосходству: история была всегда, совершалась всегда. Но она ходила сперва неслышно, будто кошка, подкрадывалась невзначай, как тать (...). Теперь история не в одном деле, но и в памяти, в уме, на сердце у народов. Мы ее видим, слышим, осязаем ежеминутно, она проницает в нас всеми чувствами (...). Мы обвенчались с ней волею и неволею, и нет развода. История — половина наша во всей тяжести этого слова. Вот ключ двойственного направления современной словесности: романтико-исторического» (XI, 164).

Так же как Чаадаев, Бестужев решительно осуждает субъективистское понимание истории и считает, что в изучении истории нужны строгие научные основания.

Опираясь на богатый жизненный опыт, пристально вникая в современную историческую науку и социологию, Бестужев, как и передовые его современники, стремится постичь законы развития жизни, истории, понять соотношение «частного» и «общего» в историческом процессе.

Большую роль в формировании историко-философских взглядов Бестужева сыграла передовая историческая наука 20—30-х годов XIX в., и прежде всего, труды историков эпохи Реставрации — Баранта, Гизо, Тьерри. Установив тесные контакты с братьями Полевыми, Бестужев систематически получал почти всю лучшую литературу своего времени. Его снабжают не только наиболее интересными русскими журналами 30-х годов. (Бестужев внимательно изучает «Московский телеграф», читает «Телескоп», «Атеней», «Библиотеку для чтения» и др. журналы). С неподдельным интересом следит Бестужев за весьма популярными в России конца 20—30-х годов трудами Баранта, Гизо[31]) и особенно Тьерри. Нашумевшие книги Тьерри «История завоевания Англии норманнами» (1825) и «Письма об истории Франции» (1827) были хорошо известны Бестужеву. Отрывки из этих сочинений печатались и комментировались на страницах «Московского телеграфа» и «Московского вестника», «Телескопа» и «Атенея». К. Полевой, систематически снабжавший Бестужева новинками литературы, посылал ему и книги Тьерри. Так, летом 1832 г., отправляя Бестужеву «Письма об истории Франции» О. Тьерри, К. Полевой сопровождает это следующим весьма существенным комментарием: «Тьерри — гений и преобразователь французской истории. Брат мой обязан ему многим и обожает его. В этой небольшой книге найдете Вы толпу новых идей»[32]). Книга, по всей видимости, произвела

---

[31]) В письме от 13 марта 1831 г. Н. Полевой сообщает Бестужеву: «Сегодня послал я к Вам 6 книжек, это лучший журнал в Европе, его издает Гизо». Архив ИРЛИ, ф. 265 (архив ж. «Русская старина»), оп. 2, № 2079.

[32]) Архив ИРЛИ, ф. 604, № 12.

большое впечатление на Бестужева. В письме братьям Николаю и Михаилу от сентября 1832 г. он сообщает: «Полевой наслал мне множество прекрасных книг, так что я задавлен чтением»[33]). В статье о романе Полевого «Клятва при гробе господнем» можно легко заметить следы и другого труда О. Тьерри «Завоевание Англии норманнами». Здесь приводятся некоторые факты, сообщенные Тьерри, и достаточно широко используются его мысли, связанные, прежде всего, с преодолением рационализма во взгляде на историю и общей демократизацией исторического процесса. Развитие новой, романтической литературы, пропагандистом которой выступил Марлинский — автор статьи «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем», связывает с судьбами западноевропейской буржуазии. «Что в некоторых местах сталкиваюсь с Тьерри, — пишет Бестужев братьям в Сибирь, — виновата история, что для всех одно и то же описала. Я не выдумываю фактов»[34]).

Так же как и Н. Полевого, Бестужева привлекали в Тьерри антифеодальный (антикрепостнический) демократический пафос его истории, горячее стремление заступиться за народ (в ограниченном, либерально-буржуазном понимании этого слова). Тьерри рассматривал свои «Lettres sur l' Istoire de France» как нечто вроде реабилитации средних и низших классов. «...Сам выходец из простолюдинов,— пишет Тьерри, — я требовал, чтобы ему (народу — *Ф. К.*) была отдана его доля в наших анналах, чтобы получили дань уважения традиции плебейской чести, энергии и буржуазной свободы; одним словом, чтобы при помощи науки, соединенной с патриотизмом, делать из наших старых хроник повествования, способные волновать душу»[35]). «Письма об истории Франции» были восторженно встречены «Московским телеграфом», который внимательно читал Бестужев. Комментируя отрывки из этого произведения, Н. Полевой акцентировал внимание читателей именно на демократической стороне исторической концепции Тьерри, который осуждал такую историю, «где весьма малое число избранных лиц занимает всю сцену истории, а целая масса народа исчезает за плащами придворных»[36]). В своей «Истории завоевания Англии норманнами» Тьерри особенно выделяет борьбу англосаксонского народа, горожан и крестьян, против норманских завоевателей. «Настоящая цель этой истории, — говорит он, — состоит в обзоре судеб народов, а не судеб известных знаменитых людей»[37]).

С удовлетворением отмечал Бестужев в статье «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» о том переломном этапе истории Европы, когда «впервые простолюдины стали играть роли наравне с визирями и ханами и дворяне в первый раз сознались вниманием своим, что и народ может быть очень занимателен, народ, который водили они в ошейниках, будто гончих, и ценили часто ниже гончих» (XII, 185). И далее с большим уважением и сочувствием говорит автор о новом классе, считая его историческую роль бесспорно прогрессивной. «Между тем как дробные и большие владельцы тормошили друг друга, между тем как святые воины увлекали их за тридевять земель, возникала и крепла в Европе совер-

---

[33]) Бестужев признавался брату Павлу: «Я имею все, что есть лучшего, нового из вновь вышедших книг», «Отечественные записки», 1860, июль, стр. 21.

[34]) «Русский вестник», 1870, № 7, стр. 58.

[35]) О. Тьерри. Письма по истории Франции. В кн.: «Огюстен Тьерри». Избранные сочинения, Соцэкгиз, М., 1937, стр. 214.

[36]) «Московский телеграф», 1828, ч. 19, стр. 215.

[37]) О. Тьерри. История завоевания Англии норманнами, т. III, стр. 299.

шенно незнаемая в древности стихия гражданственности, стихия, которая впоследствии поглотила все прочие — я говорю о мещанстве bourgeoisie. (XII, 184). В смертельной схватке европейской буржуазии и дворянства Бестужев видит важнейший исторический конфликт, который был справедливо разрешен в пользу третьего сословия. «Изобретение пороха и книгопечатания добило старинное дворянство. Первое ядро, прожужжавшее в рядах рыцарей, сказало им: «Опасность равна для вас и для вассалов ваших». Первый печатный лист был уже прокламация победы просвещенных разночинцев над невеждами-дворянчиками» (XII, 185).

Бестужева, так же как и Полевого, привлекали в трудах Тьерри не только новые идеи, но, самое главное, новая методология и методика исторического исследования. Своими трудами Тьерри резко осуждал рационализм и метафизичность мышления историков XVIII в. «Историки, созданные XVIII в., — пишет Тьерри, — были под влиянием философии своего времени; они насиловали факты во имя разума и права: этот способ не годится для сочинения истории... В наше время нельзя писать историю в пользу одной идеи. Этого не допускает век наш. Он требует, чтобы ему рассказано было все, чтоб было изображено и объяснено существование народов в разные эпохи, требует, чтоб каждому минувшему веку было дано его истинное значение, колорит и место»[38]). Бестужев также резко осуждает рационалистическую культуру XVIII в., «времена разума» и таких его идеологов, как Вольтер (XII, 173).

Труды Тьерри и других историков эпохи Реставрации, в которых предпринимается попытка наиболее полного и объективного для своего времени изучения истории народа, используются широкие и разнообразные исторические источники, труды, в которых особенное значение приобретает «понятие эпохи и исторического процесса»[39]), оказали большое влияние на Бестужева-писателя, содействовали более глубокому, детерминированному пониманию личности[40]).

Совершенно не случаен тот факт, что вместе с проникновением в Россию трудов Баранта, Гизо, Тьерри неимоверно возрастает критика карамзинской исторической концепции. Не случайно также и то, что наиболее острым критиком Карамзина-историка явился ближайший соратник Бестужева 30-х годов Н. Полевой. Одновременно нужно отметить, что многие русские журналы 20—30-х годов вместе с публикацией и комментированием отрывков из французских буржуазных историков начинают выступления против дворянского идеолога в русской историографии Н. М. Карамзина[41]).

В развернутой рецензии на «Историю Государства Российского» Н. Полевой, отмечая историческое значение Карамзина—писателя и исто-

---

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

[39]) См.: Б. Г. Реизов. Французская романтическая историография, изд. Ленинградского ун-та, 1956, стр. 69. Ср. М. П. Алпатов. Политические идеи буржуазной историографии XIX в., АН СССР, М. — Л., 1949.

[40]) Среди историков, которыми очень интересовался Бестужев, одно из первых мест занимает Нибур, впервые использовавший критический метод в изучении римской истории, один из историков, близких по духу новому времени. В письме от 29 января 1831 г. Бестужев настойчиво просит Полевых «купить Историю Римскую Нибура». — «Русский вестник», 1861, № 3, стр. 292. 13 марта 1831 г. Н. Полевой сообщил Бестужеву, что наряду с другими книгами послал требуемого Нибура. Архив ИРЛИ, ф. 265 (архив ж. «Русская старина»), оп. 2, № 2079. В «Письме к доктору Эрману» Бестужев снова вспоминает Нибура, ставя его имя рядом с историками эпохи Реставрации. «В то время, как новые философы раскрывают книгу судеб, как Нибур и Барант обнажают историю...» (III, 161).

[41]) Так, например, последовательным критиком Карамзина-историка явился издаваемый любомудрами при участии Пушкина «Московский вестник».

рика,— указывал, что Карамзин был писатель не нашего века и «историю его мы не можем назвать творением нашего времени»[42]). И это потому, поясняет Н. Полевой, что «истинные, по крайней мере, современные нам идеи философии, поэзии и истории явились в последние двадцать пять лет»[43]). Карамзин в истории эмпирик и рационалист, в то время как история, по убеждению Н. Полевого, не сладко написанная летопись времен минувших, а «поверка философских понятий о мире и человеке, анализ философского синтеза»[44]). Эти же мысли получили свое дальнейшее развитие в предисловии к «Истории русского народа». Говоря здесь о карамзинской «Истории», Полевой писал: «Это собственно история государей, а не государства, не народа... Название книги: «История русского народа» показывает существующую разницу моего взгляда на историю отечества»[45]). Несмотря на многочисленные недостатки «Истории русского народа», проявившиеся и в ограниченности буржуазного демократизма Полевого, и в преобладании журналистских методов критики над методами ученого-историка (см. отзыв Белинского), труд Полевого — явление, бесспорно, прогрессивное в истории русской историографии, важное не столько само по себе, сколько своим влиянием на дальнейшее развитие русской исторической науки[46]).

А. Бестужев во многом разделял исторические взгляды Полевого. Положительная оценка деятельности Полевого-историка росла у Бестужева вместе с усилением критического отношения к Карамзину[47]). В своих выступлениях до 14 декабря 1825 г. Бестужев весьма положительно оценивал «Историю» Карамзина как образец прекрасной русской прозы и воздерживался от оценки исторической концепции автора («время расценит Карамзина как историка»). В последекабристский период отношение к Карамзину во многом меняется. Уже в письме матери и сестре из Якутска от 9 марта 1829 г. Бестужев позволил себе сделать ряд резко критических замечаний в адрес знаменитого историографа. «У него нет крупности l' ensamble в обзоре, он, увлекаясь лицами, ...беспрестанно противоречит себе во мнениях... Историк есть пророк минувшего, говорит М. де Сталь и справедливо. Он должен парить над веками»[48]). То есть Бестужева, как и Полевого, в Карамзине не удовлетворял эмпиризм, отсутствие того, что Полевой называл «философским синтезом». В дальнейшем, в кавказский период своей жизни (1830—1837 гг.), когда Бестужев читает Тьерри и увлекается «Историей русского народа», критическое отношение к Карамзину неизмеримо возрастает. «Получил 2-й том Истории Полевого и порадовался за русских,— писал Бестужев матери 5 января 1831 г. — Это высокое создание... Никогда не любил я бабушку Карамзина, который писал свою историю страница за страни-

[42]) «Московский телеграф», 1829, ч. XXVII, № 12, стр. 475.

[43]) Там же, стр. 476.

[44]) «Московский телеграф», 1829, ч. XXVIII, № 12, стр. 474.

[45]) Н. Полевой. История русского народа. Сочинения Н. Полевого, М., 1830, т. I, стр. 7.

Сам Полевой очень хорошо ощущал новизну и оппозиционность своих исторических трудов. В письме к Бестужеву от 20 декабря 1830 г. он писал в связи со своим неприятием Карамзина: «Мы живем в исторические годы, а цензора наши страсть не любят таких годов. Чем ближе к новому, тем труднее писать. Но испытаем». Архив ИРЛИ (архив ж. «Русская старина»), ф. 265, оп. 2, № 2079.

[46]) См.: А. В. Предтеченский. Очерки истории исторической науки в СССР, т. I, стр. 334.

[47]) Интересно, что и знаменитое первое философическое письмо Чаадаева, по мнению А. Н. Тургенева и П. А. Вяземского, «не что иное, как отрицание той России, которую с подлинника списал Карамзин» (цитир. по кн. Лебедева, стр. 181).

[48]) Памяти декабристов, т. II, стр. 218.

цей, не думая о будущем и не справляясь с предыдущим... Не таков Полевой. Я никогда не ожидал от него столь глубокого мнения и зоркости, столь добросовестности и ясности в изложении... Я с гордостью указываю на него, как на первого дельного русского писателя»[49]).

Через месяц, 12 февраля 1831 г., Бестужев о том же пишет братьям в Сибирь, называя Историю Полевого недюжинным произведением[50]). Подобная восторженно-преувеличенная оценка Полевого сохранится у Бестужева до конца жизни. «Полевой один из мыслителей и двигателей нашего просвещения, верь мне в этом. Мнения его здравее всех, резки, но основательны. Он не без ошибок, но почти без предрассудков,— а это много».— пишет Бестужев брату Павлу[51]). В статье «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем», которая под пером Бестужева превратилась в монументальный обзор всей мировой литературы, за Полевым и его «Историей» закрепляется весьма почетное место в истории русской литературы и общественной мысли. «Н. Полевой, который с таким пылким самоотвержением посвятил себя правде и пользе русского просвещения... издал 3 тома Истории русского народа. То уже не был златопернатый рассказ Карамзина, но повествование, пернатое светлыми идеями... Взор его проникал в сердце народов, обнимал все ристалище человечества... Напутствуемый Барантом, Тьерри, Нибуром, Савиньи, он дорывался смыслу не в словах, а в событиях, решал не по замыслам, а по следствиям; словом, подарил нас начатками истории, достойной своего века» (XI, 206). Для Бестужева, как видно из приведенной цитаты, историческая концепция Полевого теснейшим образом связана с новейшими открытиями европейских историков и резко противопоставлена историческим трудам Карамзина.

Все приведенные факты свидетельствуют о том, что в течение 30-х годов Бестужев развивался в русле передовых идей времени, в направлении более глубокого демократического понимания истории и человека. В изучении Бестужевым важнейших вех мировой истории кристаллизовался его метод познания действительности. Вслед за Н. Полевым Бестужев стремится к отрицанию рационалистической трактовки истории, к утверждению идеи единства и закономерности исторического процесса, идеи исторической необходимости. Все эти идеи осмыслялись Бестужевым в романтико-идеалистическом плане. Историческое развитие, сторонником которого он теперь выступает, понималось им как развитие нравственное, преимущественно, как развитие «духа народа». Классовую борьбу, как источник исторического развития, Бестужев игнорирует. В этом смысле специфично его отношение к Тьерри, Баранту, Гизо, открывшим буржуазную теорию классовой борьбы[52]). Главное для русского писателя в трудах Тьерри отнюдь не теория классовой борьбы, мимо которой он проходит, а антифеодальный, демократический пафос, интерес к народу[53]), горячее стремление отказаться от рационалистической трактовки истории. В статье о романе

[49]) «Русский вестник», 1870, № 3, стр. 507. Осуждение исторической концепции Карамзина занимает большое место в переписке братьев Полевых с Бестужевым. Так, в письме от 20 декабря 1830 г. Н. Полевой пишет: «Помню, что Вы разгадывали и прежде Карамзина. Его время прошло без возврата... Вы не поверите, как Карамзин и все Карамзинское ныне упало...». Архив ИРЛИ (архив ж. «Русская старина»), ф. 265, оп. 2, № 2079.

[50]) «Русский вестник», 1870, № 3, стр. 509.

[51]) «Отечественные записки», 1860, июнь, стр. 48.

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

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

Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» Бестужев, солидаризируясь с историками эпохи Реставрации и, прежде всего, с Тьерри, рассматривает историю в ее поступательном развитии «как смену эпох, из которых каждая разрешает свою особенную нравственную проблему»[54]). Вслед за либеральными буржуазными историками, сближаясь с Чаадаевым и Станкевичем, Бестужев видит смысл исторического процесса в нравственном совершенствовании человечества.

Сближение с действительностью, к которому в 30-е годы (особенно в их конце) стремились все передовые русские люди,— Белинский, Герцен, Чаадаев, Лермонтов — важнейший фактор творческой эволюции Бестужева. Это нашло свое выражение в его произведениях 30-х годов. В таких повестях, как «Испытание», «Лейтенант Белозор», «Мореход Никитин», мы не найдем крайней романтической экзальтации и даже прежней цветистости слога, здесь проявился достаточно трезвый взгляд на народ и отношение между людьми. В Кавказских повестях и очерках Бестужева, насыщенных историко-этнографическими материалами, проникнутых стремлением писателя нарисовать яркие характеры иноплеменного народа, отразилось несомненное сближение с действительностью, попытка детерминированного понимания человека. Это обусловило, как мы видим, такую важнейшую черту в трактовке характера бестужевских героев, как осуждение крайнего субъективизма. Не принимая взгляда на историю как выражение произвола личности, Бестужев осудит крайний субъективизм своих героев-романтиков. Проблема индивидуализма станет важнейшей в творчестве Бестужева 30-х годов.

3

Однако всем вышесказанным характеризовалась лишь одна, «объективная» сторона концепции личности Бестужева. Наряду с усилением этой стороны в 30-е годы в эстетике Бестужева (как и других романтиков) наблюдается развитие и других тенденций в понимании личности — субъективно-романтических. Последнее объяснялось тем сложным и противоречивым положением, в котором оказались люди 30-х годов, неумением найти реальных путей искоренения зла[55]).

Утверждая определенную зависимость человека от исторической жизни народа, отрицая субъективистский взгляд на историю, передовые русские люди 30-х годов оставались идеалистами в области осмысления законов общественного развития, свои надежды на коренное преобразование жизни они связывали с деятельностью идеальной, выдающейся личности. Это вытекало из самого романтико-идеалистического понимания истории, согласно которому главная цель исторического процесса — в нравственном усовершенствовании человечества.

Одной из важнейших проблем философии истории, а одновременно проблем этики, перед трудностями которой были поставлены русские люди 30-х годов, явилась проблема соотношения исторической причинности и свободы действия отдельного индивида. Это — один из центральных вопросов философии на протяжении многих веков. Созерцательный и во многом механистический материализм XVIII в. метафизически трактовал эту проблему, абсолютизируя детерминизм личности. Это приводило к фаталистическим выводам, снимавшим по существу вопрос о нравственной ответственности человека за свои по-

[54]) См.: Б. Г. Реизов. Французская романтическая историография, 1956, стр. 69—121.

[55]) Было бы, очевидно, более правильным сказать, что наиболее реальным путем «искоренения зла» был для 30-х годов XIX в. путь нравственно-философских поисков, которым и шли лучшие люди времени.

ступки. «Метафизический материализм XVIII в. не давал научной основы для решения вопроса... об оценке человеческого поведения»[56]). Однако нравственный фатализм философов XVIII в. противоречил революционным действиям буржуазии.

Уже Руссо попытался найти новое обоснование нравственной свободы человека, не связанной якобы непосредственно с материальными условиями общества. Свобода «естественного» нравственного чувства — важнейший для Руссо стимул общественной деятельности человека. «Общественный договор» Руссо формулирует в основе «гражданской свободы» неистребимую в человеке «естественную свободу». То есть Руссо, несмотря на идеалистическое понимание последней, стремится внутренне соотнести историческую необходимость и свободу духовной деятельности личности.

В дальнейшем, в немецкой классической философии, эта проблема потеряла свою политическую остроту, но зато постепенно обрела более последовательное теоретическое решение.

Противоречия детерминизма и свободы личности Кант решает в духе свойственного ему дуализма. Признавая равно реальными свободу и необходимость, Кант отводит необходимости царство опыта или чувственного мира, свобода же приписывается сверхчувственному миру и непознаваемому миру «вещей в себе». Человек, по Канту, одновременно и «чувственная вещь природы», и «сверхчувственный субъект свободы»[57]). Признавая и даже абсолютизируя внутреннюю свободу как высшую духовную деятельность человека, Кант связывает ее со сверхличным миром.

У Фихте еще в большей мере, чем у Канта, противоречие необходимости и свободы определяется как противоречие между «спонтанным» нравственным существом человеческого «я» и «железным детерминизмом природы». По Фихте, человек, достигший зрелости духовной жизни, является не только объектом исторической закономерности, но и субъектом деятельного самосознания. Такой человек не может смириться с мыслью, что вся его деятельность детерминирована. «Меня оттолкнула и ужаснула мысль,— говорит Фихте,— будто я определен к тому, чтобы быть мудрым и добрым, или глупым и порочным; будто в этой определенности я не могу ничего изменить и будто не моя заслуга в первом, не моя вина в последнем»[58]). «...Я хочу свободно хотеть своеобразно свободно составленному понятию цели. Эта воля должна двигать и образовывать мое тело и при посредстве его — окружающий меня мир... Моя деятельная природная сила должна быть подчинена только господству воли и не должна быть приводима в движение ничем, кроме воли»[59]). «Я хочу, — заключает Фихте, — быть господином природы, а она должна быть моим слугою; я хочу иметь соответствующее моей силе влияние на природу, но она не должна иметь никакого влияния на меня»[60]).

Свобода трактуется Фихте в субъективно-идеалистическом духе как категория нравственная, духовная, акт «интеллектуальной интуиции». Как и все философы-идеалисты, Фихте оказался не в состоянии

[56]) А. Ф. Шишкин. Из истории этических учений, М., 1959, стр. 154. О ограниченности просветительского материализма XVIII в. см.: Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения, т. I, Госполитиздат, 1956, стр. 513, 514, 515.

[57]) См.: В. Ф. Асмус. Немецкая эстетика XVIII века. Изд-во «Искусство» М., 1962, стр. 152.

[58]) Фихте. Назначение человека. СПб., 1906, стр. 24.

[59]) Там же, стр. 24—25.

[60]) Там же, стр. 25.

«в самой материи исторической жизни указать условия, необходимые для того, чтобы противоречие свободы и необходимости превратилось в их взаимопроникновение, в их единство»[61]).

Объективный идеалист Шеллинг более отчетливо, чем кто-нибудь до него, подчеркивает важность для человека «объективного порядка вещей», который оказывает определенное влияние на свободу личности. Но, с другой стороны, последняя — результат целесообразно действующей воли, управляемой уже не объективными факторами, а иррациональной сверхличной мировой волей. Подлинная свобода личности, по Шеллингу, потому и возможна, что духовная интеллектуальная сущность человека стоит «вне всякой причинной связи, а также вне всякого времени или над ним»[62]).

Несмотря на идеалистическое решение проблемы свободы и необходимости, в 30-е годы XIX в. в России только немецкая классическая философия (Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель) давала последовательное, теоретически целостное обоснование проблемы личности и, что было особенно важным, ее деятельной активности и «практическому разуму». Вот почему немецкая идеалистическая философия подверглась гонению со стороны реакционных сил России. Так, придерживающийся «старых убеждений» «Вестник Европы» в 20-е годы ведет отчаянную борьбу с немецкой идеалистической философией. Архиепископ Феофилакт прямо приписывает Канту цель ниспровержения христианства и замены его современным безбожием[63]). Еще большему гонению со стороны правительства, министерства просвещения, университетского начальства подверглось учение Фихте и Шеллинга. Достаточно вспомнить отношение к любомудрам, которых верные стражи самодержавно-крепостнической России называли «злостными якобинцами»[64]).Широко известен и тот факт, что В. Ф. Одоевский, один из руководителей общества любомудров, после подавления восстания декабристов сжег все протоколы заседаний общества и ожидал ареста[65]). Серьезным преследованиям подвергался и увлекавшийся немецкой философией «Московский вестник». Одоевский, Веневитинов и Титов — активные участники журнала — объявляются «истинно-бешеными либералами». «Образ мыслей их и речи, — говорится в одном из многочисленных донесений на журнал,— отзываются самым явным карбонаризмом... Собираются они у кн. Одоевского, который слывет между ними философом...»[66]). Говоря обо всем этом, мы вовсе не склонны преувеличивать революционной роли любомудров 20—30-х годов. Важно здесь подчеркнуть другое. В условиях страшной правительственной реакции 30-х годов, вызванной кризисом феодально-крепостнической системы, лишь идеалистическая философия давала выход передовым общественным стремлениям русской дворянской интеллигенции.

Учение Канта, Фихте, Шеллинга о высшей духовной деятельности человека как основе проявления его свободной воли в условиях политического террора и подавляющего личность нравственного гнета превращалось в активное средство освободительной борьбы. Не случай-

---

[61]) В. Ф. Асмус. Маркс и буржуазный историзм, Соцэкгиз, 1933, стр. 51.

[62]) Шеллинг. Философские исследования о сущности человеческой свободы. Изд. Д. Е. Жуковского, СПб., 1908, стр. 39.

[63]) Очерки по истории русской критики и журналистики, 1950, т. I, стр. 183.

[64]) См. об этом: Ф. Канунова. Пушкин и «Московский вестник». — «Ученые записки Томского университета», 1951, вып. 16, стр. 91—114.

[65]) Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, т. II, стр. 64.

[66]) Т. Лемке. Николаевские жандармы и литература. [СПб.], 1908.

но Маркс и Энгельс говорили о классической философии Германии как немецкой теории Великой французской революции. Это относилось не только к идее развития, заключающейся в этой философии (например, натурфилософия Шеллинга), но и в мыслях о субъекте, «чья деятельность должна была решительно противопоставить себя «антагонизму сил»[67]) феодальной, мелкобуржуазной Германии. Сам Шеллинг, вспоминая революционизирующее влияние немецкой идеалистической философии, писал: «Прекрасное было время, когда возникла эта философия: благодаря Канту и благодаря Фихте человеческий дух был раскован, считая себя вправе всему существующему противополагать свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно»[68]).

Поставив перед личностью огромные общественные задачи, русские романтики 30-х годов должны были глубоко проникнуть в философскую сущность человека. Вопросы о смысле и назначении человека, о мере ответственности за все происходящее, об истинных и ложных убеждениях человека — эти вопросы и многие другие, связанные с проблемой личности, становятся центральными в философских кружках Станкевича и Герцена, для Чаадаева и Лермонтова. Этими же вопросами жил и Бестужев 30-х годов, насыщая ими свое творчество последекабристской поры.

В своем философском сочинении «Моя метафизика», ставя вопрос об «отношении человека к природе и разумению, составляющему суть ее», Станкевич как наиболее важную для себя подчеркивает другую сторону проблемы: «Каково должно быть его (человека — *Ф. К.*) воздействие (обратное действие) на природу, на всеобщую жизнь»[69]). Однако результативно может воздействовать на природу только совершенный человек, каким его представляет идеалистическая философия. Идя от шеллингианского представления о человеке, как о микрокосме («в человеке жизнь сознала себя отдельно. Он есть центр этой жизни в миниатюре»[70]), Станкевич говорит о высоком предназначении человека, о его благотворном воздействии на саму жизнь. Однако соотношение идеального представления о «действующем субъекте» с современным человеком приводит Станкевича так же, как и Чаадаева, к мысли о его (человека) падении и к утверждению необходимости нравственного совершенствования. «Взаимные отношения людей,— пишет Станкевич,— должны очистить, образовать человека (но этого недостаточно. Сейчас предложу еще способ совершенствования). Отсюда несомненная, хотя и не новая истина: жизнь рода человеческого есть его воспитание. Как же один, отдельный человек должен воспитывать существо свое? Что он должен принять за образец, прототип свой, но где он?»[71]). Станкевич не закончил «Мою метафизику». Так же как «Философические письма» Чаадаева, это сочинение задумано как цикл писем по важнейшим нравственно-философским проблемам. Сохранился неосуществленный план третьего письма, в котором автор и хотел развить вопрос о способе совершенствования. «В письме этом,— говорит Станкевич,— нужно коротко объяснить свободу воли, падение человека, достоинство человеческих действий... что такое прекрасно

---

[67]) Н. Я. Берковский. Эстетические позиции немецкого романтизма, Л., 1934, стр. 6.
[68]) Там же, стр. 12.
[69]) П. В. Анненков, Н. В. Станкевич. Переписка его и биография, М., 1857, стр. 22.
[70]) Там же, стр. 23.
[71]) Там же, стр. 24.

действовать»[72]). То есть не трудно заметить, что внимание Станкевича занимают важнейшие вопросы, связанные с характером поведения человека, как активного субъекта истории. Глубокую характеристику значения философской деятельности Станкевича находим мы в труде Е. Н. Купреяновой «Эстетика Л. Н. Толстого». Говоря о том, что горячие споры и раздумья о смысле и назначении человеческой жизни были порождены действительностью самодержавно-крепостнической России 30-х годов с правительственным террором и «беспощадным подавлением любого проявления свободной, независимой мысли», Е. Н. Купреянова пишет: «В этих условиях владевшие сознанием Станкевича и его друзей идеалы духовной свободы человека, его нравственного достоинства, высокого назначения и усовершенствования, что теоретически и обосновывалось немецкой философией, были по существу передовыми общественными идеалами, умозрительно-нравственными формами выработки демократических идей»[73]). Естественно, что в подтверждение своих слов автор ссылается на пример Белинского и Герцена, который, по собственному его признанию, приходит к полному единодушию со Станкевичем[74]). Тем более, что и прежде, в период жарких споров между кружками Герцена и Станкевича, их, по словам Герцена, объединяло «глубокое чувство отчуждения от официальной России, от среды их окружавшей»[75]).

Из всего сказанного очевидно, что в решении нравственно-философских вопросов, связанных с проблемой личности, ее активной деятельностью, передовые русские люди 30-х годов видели главный смысл своей жизни, гражданственно-патриотического служения родине. Это в полной мере подтверждается и примером Чаадаева. Указав со всей прямотой на печальный порядок вещей в николаевской империи, Чаадаев с болью истинного патриота заявил о крайней пагубности духовного нравственного нигилизма, общественного индифферентизма, «равнодушия к добру и злу», к истине и ко лжи — слова, которые приобретут новую силу в «Думе» Лермонтова. Огромное значение «Философических писем» Чаадаева заключалось в том, что он не ограничивался констатацией этого «печального порядка вещей» (хотя сама по себе эта констатация была необходима, производила, как говорит Герцен, впечатление «выстрела в ночи»). С необыкновенной дотоле остротой ставит Чаадаев вопрос об общественном поведении своих современников, о недопустимости общественного индифферентизма, напротив, он говорит о небывалой ответственности личности за всю сумму происходящего вокруг зла. Эту сторону знаменитого письма Чаадаева очень хорошо поняли современники. Так, Пушкин, не разделяя исторической концепции Чаадаева[76]), с удовлетворением принял многое, относящееся к осмыслению проблемы личности в России 30-х годов. «Многое,— пишет Пушкин,— в вашем послании глубоко верно. Действительно нужно сознаться, что наша общественная жизнь — грустная вещь, что это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всему, что является долгом справедливостью и истиной, это циническое презрение к человеческой

---

[72]) Там же, стр. 24.

[73]) Е. Н. Купреянова. Эстетика Л. Н. Толстого, «Наука», М. — Л. 1966, стр. 66.

[74]) Герцен пишет, что, когда он и его друзья разобрались в немецкой философии, «оказалось, что между нами и кругом Станкевича спору нет». А. И. Герцен. Собрание сочинений, т. IX, АН СССР, М., 1965, стр. 36.

[75]) Там же, стр. 36.

[76]) В книге А. Лебедев говорит о внутренней перекличке пушкинской статьи «О ничтожестве литературы русской» с «Письмами» Чаадаева. А. Лебедев Чаадаев. М., «Молодая гвардия», 1965, стр. 137.

мысли и достоинству поистине могут привести в отчаяние. Вы хорошо сделали, что сказали это громко»[77]).

Вместе с тем в «Философических письмах» Чаадаева личность поднимается на новую, небывалую высоту. Вместе со Станкевичем Чаадаев мог бы сказать, что «человеческая индивидуальность непобедима»[78]). Именно незаурядная личность (подобная Моисею и Давиду) сыграет, по мнению Чаадаева, решающую роль в нравственном обновлении мира. В письме к Пушкину от 18 сентября 1831 г. он пишет: «Но смутное сознание говорит мне, что скоро придет человек, имеющий принести нам истину времени. Быть может, на первых порах это будет нечто, подобное той политической религии, которую в настоящее время проповедует Сен Симон в Париже»[79]). Это, естественно, приводило к идеалистической трактовке выдающейся личности как не только в определенной мере обусловленной историей, но и как орудия в руке провидения, как носителя сверхличных сил, подчеркивало иррациональное, необъяснимое и неразгаданное в человеческой натуре. Неумение материалистически объяснить человека приводило Чаадаева к романтизации, обожествлению выдающейся личности[80]).

Бестужев, так же как и его знаменитые современники, со всей остротой ставит проблему личности. Так же как Чаадаев, Станкевич и его друзья, Герцен и Лермонтов, Бестужев сосредоточивается в 30-е годы на вопросе о сущности человека, о характере его деятельности и поведения. Все письма Бестужева наполнены рассуждениями о человеке. Как уже указывалось выше, Бестужев пересматривает наивные просветительские представления, отчасти отказывается от той рационалистической прямолинейности и абстрактности в понимании личности, которые были свойственны ему до 1825 года. Многое привлекает Бестужева в немецкой идеалистической философии. Именно она давала теоретически последовательное объяснение проблемы личности, поднимая на щит свободную деятельность человека. Бестужеву был во многом близок и дуализм Канта. Свое эстетическое сочинение «О романтизме» Бестужев, как показывает черновик, называл еще иначе — «Рассуждение о душевных качествах человека»[81]). Так же как и Кант, Бестужев признает равно реальными свободу и необходимость, но последней отводит «ограниченный опыт» (у Канта — «царство опыта или чувственного мира»), а свобода приписывается «безграничному воображению» (у Канта — сверхчувственный мир и непознаваемый мир вещей

---

[77]) А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, тт. I—XVII, М.—Л., АН СССР, 1937—1959, т. XIII, стр. 169.

[78]) Переписка Н. В. Станкевича. Цитир. соч., стр. 370.

[79]) Сочинения и письма П. Я. Чаадаева под ред. М. Гершензона, М., 1914, стр. 180.

[80]) В этом же плане нужно рассматривать письмо Чаадаева к Шеллингу и стремление с шеллингианской философией «откровения» связать свои надежды на появление необходимой людям, по мнению Чаадаева, нравственной религии.

Это характерно главным образом для того переходного периода истории, который определяется становлением буржуазных отношений и связанной с этим страстной проповедью индивидуализма, блестяще объясненной Марксом в его предисловии «К критике политической экономии». Вместе с тем необходимо отметить, что определенная связь с романтической концепцией личности наблюдается у ряда писателей-реалистов благодаря некоторым общим идеалистическим корням в эстетике этих писателей (Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Куприн, Бунин, Андреев). Эта связь с романтической эстетикой личности объясняется чаще всего тем преобладанием идеалистического начала в понимании ряда сторон общественной жизни, которое было характерно для домарксова периода русской истории.

[81]) Архив ИРЛИ, ф. 604, № 7, № 2.

в себе). У Фихте Бестужева привлекала философия активно действующей личности, тезис о первенстве воли и практического разума.

Многие положения эстетики Бестужева, его определение романтизма как «стремление бесконечного духа человеческого выразиться в конечных формах» (XI, 164), взгляд на человека как на микрокосм, и такие формулировки, как «прекрасное есть заря истинного, а истинное — луч божества, преломленный о вечность» (II, 574) несут на себе след влияния Шеллинга. О своем согласии с последним он пишет, например, в письме к Полевым: «Если верить гипотезам, то Велланский, последователь Шеллинга, всех правдоподобнее, хотя закутан в шубу едва понятных эпитетов. Давно пора бы бросить материализм сил природы, но привычка не хуже зелена вина, так и тянет к матушке-грязи»[82]).

Из немецкой идеалистической философии, и в частности из философии Шеллинга, Бестужев почерпнул и определенные черты диалектики, например, постоянно варьируемую им мысль о том, что «новое рождается в лоне старого». «В хаотическом мраке и буре средних веков готовился новый порядок гражданской нравственности». Однако самое главное, что берет Бестужев в немецкой идеалистической философии и что писателю импонировало в ней так же, как Станкевичу и Чаадаеву и другим русским людям 30-х годов,— это мысли о свободной духовной деятельности человека, противостоящего антагонистическому обществу.

Как уже указывалось выше, Бестужев прославляет деятельное, волевое начало в человеке. В статье «О романтизме» Бестужев пытается определить внутреннюю связь между мыслью, волей и деятельностью человека. Идея, мысль представляет ценность в глазах Бестужева не сама по себе, а как основание для жизненного действия. Так же как впоследствии Лермонтов[83]), Бестужев отрицает отвлеченную мысль, которая остается только отвлеченной и не переходит в действие. «Что такое воля как не мысль, переходящая в дело? Потому что существо, одаренное мыслью, стремится чувствовать, познавать и действовать»[84]). Или в другом месте: «Теперь обратимся к обнаруженной воле, т. е. к действию»[85]). Именно отношением к действию определяется значение воли для Бестужева. Это источник и условия деятельности. Волюнтаризм Бестужева лишен какой бы то ни было мистики, в основе его — оптимистическая вера в силы человека, в способность его к совершенствованию.

В основе деятельности человека, с точки зрения Бестужева (так же как у Станкевича), — стремление к добру: «Теперь обратимся к обнаруженной воле, т. е. к действию, душа которого есть доброта, ибо для чего иного, как не для достижения собственного или общего блага, покидает человек покой бездействия?»[86]). Правильно понятое личное благо каждого «основано на непременном благе общем»[87]). Активность человека и должна быть направлена к достижению последнего. Вот почему сосредоточение на нравственно-психологических вопросах, к чему призывает Бестужев в духе требований времени[88]), вовсе не означало собою ухода от общественных проблем. Напротив, сфера нравственной философии в

---

[82]) Архив ИРЛИ, ф. 604, № 7, л. 2.

[83]) «Русский вестник», 1861, № 4, стр. 330. Сверено с рукописью. Архив ГПБ, ф. 69, № 9.

[84]) См.: В. Асмус. Крут идей Лермонтова. «Литературное наследство», № 43—44, 1941, стр. 85.

[85]) А. Бестужев. О романтизме. Избранные соц.-полит. и филос. соч. декабристов, 1951, т. I, стр. 481.

[86]) Там же, стр. 482. Подчеркнуто Бестужевым.

[87]) Там же.

[88]) Там же, стр. 483.

30-е годы, как указывалось, была важнейшей для решения насущных общественных проблем. Только в этом смысле нужно понимать утверждения Бестужева, как «счастье находится не вне, а внутри нас» или «не в других, а в самих себе должны мы искать точку опоры...»[89]) и т. д. Уход в себя для Бестужева связан с проблемой самопознания, ставшей важнейшей общественной проблемой времени, когда с деятельностью свободной человеческой воли связывались главные надежды на изменение жизни, на переделку мира.

В основе нравственно-этических убеждений Бестужева, как у Станкевича и его друзей, лежала просветительская вера в человека. Бестужев пересматривает наивные просветительские представления о жизни и человеке, взгляд на человека у писателя-декабриста в 30-е годы значительно осложнился, и это отчетливо проявится на решении такой центральной проблемы его творчества, как проблема характера. Однако при всем этом Бестужев никогда, даже в самых трудных обстоятельствах, в минуты тягостных сомнений — не отказался от глубокой веры в человека. Ведь, строго говоря, эту веру не отвергала, а, наоборот, подняла ее на новую, более диалектически сложную ступень немецкая философия. Вернее, последняя давала основание для такой веры, и передовые русские люди воспользовались этими основаниями. Через все письма Бестужева из Сибири и с Кавказа проходит красной нитью вера в человека. Так, в письме от 29 января 1831 г. Н. Полевому, говоря о том, что он «совлекся многих заблуждений и развил много новых идей», Бестужев пишет, что «любовь к человечеству греет, одушевляет меня посреди зимы моей участи»[90]). Эти мысли получают дальнейшее развитие в письме от 23 апреля 1831 г. «Я знал людей и прежде, я не разлюбил человечества и теперь... одна беда: я слишком верил силе разума... и решение задачи не оправдало данных». И далее, говоря о серьезных изменениях в его взглядах, Бестужев продолжает настойчиво утверждать просветительские идеалы: «Мне кажется, что все благое, изящное, великодушное есть ум, есть просвещение»[91]). В ответ на письмо-исповедь Н. Полевого от 25 сентября 1831 г., в котором издатель «Телеграфа» выразил крайне скептическое (ультраромантическое) отношение к людям[92]), Бестужев пишет: «Я был счастливее вас... я знал многих, у которых самый большой порок лишь то, что они считали себя героями... Я счастливее вас и в этом преддверии ада, в котором маюсь, ибо знаю людей, для которых падение стало вознесением. О какие высокие души, какое ангельское терпение, какая чистота мыслей и поступков!.. Вы помирились бы с человечеством, если бы познакомились с моим братом Николаем... Такие души искупают тысячи наветов на человека»[93]).

Из приведенных выше писем видно, сколь большое место в мыслях Бестужева занимают раздумья о человеке, его нравственных возможностях, духовной силе. Это вполне объяснялось теми огромными патриотическими, общественными обязанностями, которые возлагались писателем-романтиком на человека. Свою веру в последнего, как показывают его письма, Бестужев черпал из самой действительности. Современная ему Россия, Россия 20—30-х годов, давала немало примеров высокой нравственной силы человека, сопротивляющегося мощью своего духа враждебным обстоятельствам и способствующего, таким образом, раз-

---

[89]) «Русский вестник», 1861, № 3, стр. 296.
[90]) Там же, стр. 262.
[91]) Там же, стр. 292.
[92]) Там же, стр. 297. Ср. с письмом братьям в Сибирь. «Русский вестник», 1870, № 3, стр. 509.
[93]) Архив ИРЛИ, ф. 265 (архив ж. «Русская старина»), оп. 2, № 2079.

витию общественного процесса. Таким человеком был и сам Бестужев. Это очень хорошо выразил в письме к матери сраженный вестью о гибели писателя-декабриста его брат Николай: «Поставленный судьбой в положение самое трудное для сил человека и моральных, и физических, он силою ума и твердостью поведения одержал совершенную победу над удручающими его моральными обстоятельствами, под чужим именем сделал себе имя... в изгнании сделался любимцем публики»[94]). Бестужев и Чаадаев, Герцен и Белинский, Лермонтов и Станкевич — все это яркие примеры той высшей духовной деятельности личности, огромное значение которой не переставали утверждать романтики.

Подняв на щит героическую личность, Бестужев в 30-е годы много рассуждает о характере деятельности человека. Так же как Станкевич, он хотел бы ответить на вопрос, что такое «прекрасно действовать»[95]). Стремясь, как указывалось, к детерминированному пониманию человека, Бестужев решительно не принимает фаталистические выводы метафизического детерминизма XVIII в. В письмах, в произведениях 30-х годов он много размышляет о том, что прогрессивная в своей основе идея об исторической обусловленности человеческого бытия и о закономерном развитии человечества в целом не может успокоить деятельную натуру человека, снять с нее ответственность за происходящее вокруг него зло. В письме к Н. Полевому от 23 апреля 1831 г. Бестужев достаточно глубоко и диалектично ставит вопрос об исторической необходимости и свободе деятельности человека. «Человечество, — пишет он, — есть великая мысль, принадлежащая собственно нашему веку, она утешительна. Быть убежденным, что если один народ коснеет в варварстве, если другой отброшен в невежество, зато десять других идут вперед по пути просвещения... (это) льет бальзам в... душу честного человека, утешает гражданина, обиженного обществом. Но все это лишь в отношении к будущему, которое не должно и не может уничтожить настоящих обязанностей человека». И далее — уже прямой выпад против фатализма, который является прямым следствием метафизического, созерцательного детерминизма: «Вот почему я был горячим ненавистником немецкого космополитизма, убивающего всякое благородное чувство отечественной народности. Lassen sie es gehen und untergehen прелестное правило: оно во сто крат хуже турецкого фатализма. Провидение знает, когда и как «лучше сделать хорошее или истребить дурное», говорят они, следственно все когда-нибудь и без нас будет лучше, или улучшится несмотря на нас». «...Мы видели, до какого унижения довело это бесстрастие Германию во время Наполеона»[95]). Осуждение фатализма характерно для Бестужева на протяжении всей его жизни, особенно много и напряженно рассуждает Бестужев о судьбе, о свободной воле человека и необходимости в 30-е годы, когда проблема личности приобрела колоссальное значение. Так, о судьбе и о сложности отношения к ней человека рассуждают герои «Вечера на Кавказских водах», «Фрегата «Надежда», «Латника». Эта тема является предметом спора героев «Свидания». «Но кто кует судьбу, как не мы сами... наш ум, наши страсти, наша воля, вот созвездие путеводное, вот властители, вот планета нашего счастья!.. Не поклонюсь я этому слепому истукану, воздвигнутому на костях человеческих, не устрашусь призрака, который изобрели злодеи, чтобы выдавать свои замыслы орудиями рока, и которому верят слабодушные

---

[94]) «Русский вестник», 1861, № 3, стр. 312.
[95]) «Русское обозрение», 1894, № 10, стр. 834.
[96]) Н. В. Станкевич. Моя метафизика, Цитир. соч., стр. 24.

для того, что в них нет решительности действовать самим». То есть здесь прямое, в духе Фихте, осуждение фатализма, утверждение свободной воли и практического разума. Более того, Бестужев ставит вопрос не только о практической пагубности фатализма, но и об аморализме последнего: «Верить фатализму, значит не признавать ни греха, ни добродетели, значит сознаваться, что мы бездушные игрушки какой-то неведомой нам силы, что мы цветы на потоке жизни, или перекати-поле, носимое по прихоти ветров! Это не моя вера» (XII, 54)[97]. Исходя из важнейшей для него теоретической посылки о свободной воле человека как об основе его активного отношения к жизни, Бестужев резко осуждал (так же, как Чаадаев, Станкевич и Лермонтов) индифферентизм, равнодушие. Остро ставится в повестях Бестужева 30-х годов проблема поведения человека, характер его отношения с другими людьми, вопрос об его убеждениях[98]).

Таким образом, представления Бестужева 30-х годов о человеке формировались в русле передовой исторической и философской мысли. Сближение с действительностью и народом, изучение трудов буржуазно-либеральных историков, определенное влияние немецкой классической философии способствовали воплощению в его творчестве 30-х годов более демократического общественно-эстетического идеала. Вместе с тем выработанная Бестужевым в течение 30-х годов концепция личности не отличалась диалектическим единством и последовательностью мысли. В ней отразились сильные и неизбежно слабые стороны мировоззрения писателя, которые одновременно явились отражением сильных и слабых сторон русского освободительного движения 30-х годов. С одной стороны, с новой силой преодолевая рационализм мышления XVIII в. и обращаясь с глубоким интересом к изучению действительности, истории, Бестужев утверждает связь человека с народом, национальной жизнью, отстаивает идею закономерности и единства исторического процесса. С другой стороны, для писателя характерно идеалистическое понимание исторического развития как нравственного преимущественно, как развития абстрактного «духа народа».

С одной стороны, резкое осуждение фаталистических теорий и утверждение активности человека, с другой — идеалистическое представление о высшей духовной деятельности человека как выражение сверхличных сил, постулируемых за пределами действительности[99]).

Эта внутренняя противоречивость концепции личности Бестужева во многом определяет характер жанра его повестей 30-х годов.

---

[97]) «Русский вестник», 1861, № 3, стр. 297. Сверено с рукописью. Архив ГПБ, ф. 69, № 9.

[98]) В статье о романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» Бестужев, стремясь осмыслить фатализм исторически, писал: «...Фатализм злобный, неумолимый фатализм Индии, смягчается у персов, поклонников огня, до мысли о благом промысле. Он молится уже не идолу, но недосягаемому солнцу, живителю мира; он бездействует, но уже более из лени, чем из безнадежности...» (IX, 169).

[99]) См. интересные мысли об этом в статье И. М. Тойбина: «К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист». «Ученые записки Курского пединститута», 1954, вып. 9, стр. 19—57. Ср.: В. В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова. «Литературное наследство», 1941, № 43—44, М., стр. 618—619.

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

Ученые записки, № 83 1973

ПРОБЛЕМА РОМАНТИЗМА В ЭСТЕТИКЕ Н. ПОЛЕВОГО

В. М. ШАМАХОВА

В наши дни уже совершенно бесспорна не только историко-литературная значимость романтизма, но и его самостоятельная эстетическая и познавательная ценность. «...Литературоведы никак не считают теперь романтизм всего лишь проходной ступенькой к реализму,— пишет Д. Д. Благой в сборнике, посвященном проблемам романтизма,— признают самоценность, большую, порой и прямо громадную, идейную и художественную значительность многих его явлений»[1]). В работах А. Н. Соколова, Н. И. Мордовченко, Г. А. Гуковского, Б. С. Мейлаха, В. Н. Орлова, В. Г. Базанова, Д. Д. Благого, У. Р. Фохта и других исследователей представление о романтизме значительно углубилось и обогатилось новыми фактами и мыслями.

В то же время о четком осмыслении всех проблем и этапов развития романтизма говорить еще не приходится. Слабо изучен, в частности, романтизм последекабристского периода. Из поля зрения литературоведов по разным причинам выпал целый ряд литературных деятелей, игравших далеко не последнюю роль в литературной жизни 30-х годов XIX в.

Одним из таких литераторов был Н. А. Полевой. Без учета его литературно-эстетической позиции нельзя составить сколько-нибудь полного представления о русском романтизме. В. Г. Белинский с полным основанием писал: «Г-н Полевой может назваться представителем мнений об искусстве и науке целого периода нашей литературы»[2]).

Период литературы, выразителем которого стал Н. Полевой, в его творческой биографии совпал с изданием журнала «Московский телеграф» (1825—1834 гг.), поэтому мы уделяем преимущественное внимание именно этим годам наиболее плодотворной деятельности Н. Полевого и наибольшего влияния его на литературу.

Литературная деятельность Н. А. Полевого, многогранная и противоречивая, вызвала разные оценки исследователей. Перелом в общественно-литературной деятельности Н. Полевого, наступивший после запрещения в апреле 1834 г. «Московского телеграфа», и союз Полевого в 1840-е годы с реакционными литераторами — Булгариным и Гречем — послужили для отдельных исследователей (дореволюционных и

---

[1]) Д. Д. Благой. От «Евгения Онегина» к «Герою нашего времени». В сб.: «Проблемы романтизма», М., «Искусство», 1967, стр. 295.

[2]) В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в 13-ти томах. Изд-во АН СССР, т. 3, М., 1953, стр. 501. В дальнейшем ссылки даются по этому изданию в тексте с указанием тома и страницы.

советских) достаточным основанием, чтобы зачеркнуть все заслуги Н. Полевого перед русской литературой и безоговорочно зачислить его в реакционный лагерь.

Гораздо объективнее оценили деятельность Н. Полевого критики революционно-демократического лагеря. В. Г. Белинский, убежденный и непримиримый литературный противник Н. Полевого, в специальной статье характеризует его как «одного из замечательнейших деятелей русской литературы» (IX, 696). Едва ли кто из современников так остро чувствовал слабые и вредные стороны деятельности Н. Полевого, как В. Г. Белинский, и тем не менее критик заключил свою оценку Н. Полевого словами: «Заслуги Полевого так велики, что при мысли о них нет ни охоты, ни силы распространяться о его ошибках» (IX, 694—695).

Широко известна высокая оценка деятельности Н. Полевого А. И. Герценом в книге «О развитии революционных идей в России». Напомним, что книга обдумывалась и создавалась в 1850 г., т. е. в то самое время, когда имя Полевого обливалось потоками грязи. Именно в этот момент Герцен напоминает русскому обществу о заслугах Н. Полевого: его гуманистическом устремлении, демократическом пафосе, о политической смелости («что можно было писать назавтра после восстания, накануне казней?»), о смелости литературной, проявившейся в низвержении многих признанных авторитетов.

Н. Г. Чернышевский, судья строгий и принципиальный, непримиримый к любым проявлениям идейного отступничества, писал: «Последние годы деятельности Н. Полевого нуждаются в оправдании... Сам Гоголь также нуждается в оправданиях, и нам кажется, что Полевой может быть оправдан гораздо легче, нежели он»[3]). Необходимо не столько оправдание, сколько объяснение Н. Полевого, объективная оценка его деятельности. Да, Полевой не устоял в неравной борьбе, обстоятельства сломили его, подчеркнутая благонамеренность политических взглядов Н. Полевого и консерватизм его литературной позиции в 40-е годы неоспоримы.

Но можно и нужно спорить против попыток тенденциозного истолкования позиции Н. Полевого, допущенных, к сожалению, и в работах советских исследователей. Попытки эти идут в двух направлениях.

Во-первых, искажается общественно-политическое лицо Н. Полевого. На первый план выдвигаются, даже в период «Московского телеграфа», идеи монархизма и верноподданничества[4]). Демократизм же, который в первую очередь определяет характер деятельности Н. Полевого, который А. И. Герцен считал главной заслугой Н. Полевого, совершенно исключается из поля зрения исследователя.

Во-вторых, обедняется литературно-эстетическая концепция Н. Полевого. Так, В. И. Ганичева утверждает, что Н. Полевой отстаивал наиболее слабые стороны романтического метода[5]). В работе Л. А. Хмелецкой[6]) неверно, на наш взгляд, истолкованы некоторые факты участия Н. Полевого в литературной борьбе своего времени, в том числе такие важные, как его отношения с А. С. Пушкиным. Исследователь

---

[3]) Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15-ти томах, ГИХЛ, т. 3, М., 1947, стр. 23.

[4]) См. ст. А. Г. Гукасовой «Из истории литературно-журнальной борьбы второй половины 20-х годов XIX в.». Уч. зап. МГПИ им. Ленина, 1957, т. 105, вып. 7, стр. 3—30.

[5]) В. И. Ганичева. К полемике В. Белинского с Н. Полевым (1840-е гг.). Уч. зап. ЛГУ, серия филологич. наук, вып. 58, № 295, 1960, стр. 55—86.

[6]) Л. А. Хмелецкая. А. С. Пушкин и журнал Н. А. Полевого «Московский телеграф». Уч. зап. МГПИ им. В. П. Потемкина, т. 94, вып. 8, М., 1959.

вообще отказывает Н. Полевому в существовании у него какой-либо системы взглядов.

О недостаточном внимании к изучению эстетики Н. Полевого свидетельствует и тот факт, что почти все работы о нем, в частности, все кандидатские диссертации[7]), посвящены деятельности Н. Полевого-журналиста. Характеристика литературно-эстетических воззрений Полевого дается в этих работах обобщенно. Между тем именно литературно-эстетические взгляды Н. Полевого представляют наибольший интерес в его творческом облике. Изучение их проясняет смысл не только разных сторон деятельности Н. Полевого, но и некоторые моменты в истории русского романтизма.

Наиболее значительным фактом в изучении эстетики Н. Полевого является статья Н. А. Гуляева «Литературно-эстетические взгляды Н. А. Полевого»[8]). Автор справедливо возражает против преувеличенного мнения об эклектизме воззрений Н. Полевого. Основную задачу в изучении Н. Полевого Н. А. Гуляев видит в том, чтобы «раскрыть эстетические воззрения Полевого как определенную систему, имеющую свою внутреннюю логику»[9]).

Н. А. Гуляев правильно выделяет стержень эстетики Н. Полевого — идею развития и исторической обусловленности искусства. Принципиально верно поставлены и в основных моментах решены проблемы метода, идеала, национальной самобытности и др.

В задачи автора не входило полное и всестороннее объяснение эстетических взглядов Полевого (это и невозможно в пределах одной статьи). Но для дальнейшего изучения творчества Полевого статья Н. А. Гуляева представляет надежную основу.

Содержательный анализ литературно-эстетических воззрений Н. Полевого дан и в статье Е. Н. Купреяновой [10]).

Богатством фактического материала и интересным анализом его отличаются все работы о Н. Полевом В. Н. Орлова, одного из первых советских литературоведов, заговоривших еще в 1934 г. о необходимости углубленного изучения наследия Н. Полевого.

Очень нужную и кропотливую работу проделала В. Г. Березина, составив библиографию произведений Н. Полевого, опубликованных в «Московском телеграфе», и во многих случаях лично установив авторство Н. Полевого[11]).

В настоящее время есть все объективные условия для всесторонней оценки литературной деятельности Н. Полевого. В предлагаемой статье делается попытка проанализировать решение Н. Полевым проблемы романтизма.

Проблема романтизма была центральной эстетической проблемой, волновавшей Н. Полевого. «Романтизм — вот слово, которое было написано на знамени этого смелого, неутомимого и даровитого бой-

---

[7]) В. Г. Березина. Литературно-общественная позиция Н. Полевого в «Московском телеграфе» (1825—1831 гг.) Л., 1948; Л. Е. Татаринова. Журнал «Московский телеграф» (1825—1834 гг.). М., 1959; Л. А. Хмелецкая. Журнал «Московский телеграф», М., 1951.

[8]) «Вопросы литературы», 1964, № 12, стр. 69—87; см. также ст. Н. А. Гуляева «Литературно-эстетические позиции «Московского телеграфа» в сб.: «Вопросы романтизма в русской литературе». (Уч. зап. Казанского ун-та, т. 123, кн. 9, Казань, 1963).

[9]) «Вопросы литературы», 1964, № 12, стр. 74.

[10]) Е. Н. Купреянова. Н. А. и К. А. Полевые. В кн.: «История русской критики», т. 1, Изд-во АН СССР, 1958.

[11]) В. Г. Березина. Н. А. Полевой в «Московском телеграфе». Уч. зап. ЛГУ, серия филологич. наук, 1953, № 173, вып. 20, стр. 84—142.

ца,— слово, которое отстаивал он даже и тогда, когда потеряло оно свое прежнее значение и когда уже не было против кого отстаивать его» (IX, 592).

Обоснованию и защите романтического искусства посвящено в конечном счете все творчество Н. Полевого — от маленькой рецензии до четырехтомного романа, но наиболее полно свою концепцию романтизма Н. Полевой изложил в программной статье «О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах»[12]).

Повышенный интерес Н. Полевого к теоретическому осмыслению романтизма вполне закономерен. В 20—30-х годах XIX в. романтизм уверенно занял главные позиции в литературах разных стран. Утверждение романтизма вызвало отчаянное сопротивление отживающего свой литературный век классицизма. Наибольшей остроты литературная борьба достигла во Франции, бывшей в течение нескольких веков законодательницей умов и вкусов Европы. Литературная общественность всей Европы с интересом следила за ходом литературных сражений «романтиков» и «классиков». Полевой проявлял к ней особенное внимание, считая одной из главнейших задач своего журнала постоянно держать читателей в курсе новейших событий литературной жизни в Европе. Но главная причина интереса к французским литературным спорам заключалась в принципиальной важности этих споров для русской литературы.

События русской литературной жизни первых десятилетий XIX в., такие, как борьба «карамзинистов» с «шишковистами», полемика вокруг «Горя от ума» А. С. Грибоедова, ожесточенные споры, которыми встречалось каждое новое произведение Пушкина, неуклонно растущий читательский интерес к произведениям романтиков и увеличивающееся с каждым годом число романтических произведений, неопровержимо свидетельствовали о том, что романтизм стал главной проблемой русской литературы. Необходимо было определить сущность романтизма, его принципы, осмыслить его историю. К решению этих вопросов, каждый по-своему, обращался любой сколько-нибудь значительный литератор первой трети XIX в.

Наиболее интересными и значительными попытками теоретического осмысления романтизма были статьи критиков декабристского лагеря: самая ранняя по времени (1823 г.) статья О. М. Сомова «О романтической поэзии», «Несколько мыслей о поэзии» К. Ф. Рылеева, литературные обзоры А. А. Бестужева в «Полярной Звезде», статья В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». Думается, есть все основания поставить в этот ряд лучшие статьи Н. Полевого, такие как «О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах», статьи о Державине и Жуковском.

Расходясь в конкретных оценках фактов романтического искусства, критики приходили к общему выводу: романтизм — искусство, полнее всего отражающее дух современной эпохи и национальную самобытность народа. О. М. Сомов называет поэзией романтическою «новейшую поэзию, не основанную на мифологии древних и не следующую раболепно их правилам»[13]).

Романтическую поэзию как «поэзию оригинальную, самобытную» воспринимает и К. Ф. Рылеев. Что же касается термина, то когда «потребовалось классическую поэзию отличить от новейшей... немцы наз-

---

[12]) «Московский телеграф», 1832, ч. 43, № 1, стр. 85—104; № 2, стр. 211—238; № 3, стр. 370—390.

[13]) «Соревнователь просвещения и благотворения», ч. 23, кн. 2, стр. 157.

вали сию последнюю романтическою, вместо того, чтобы назвать просто новою поэзиею»[14]).

Аналогичный взгляд на романтическую литературу излагает в своих обзорах и А. А. Бестужев.

В понимании романтизма как искусства новой эпохи, искусства самобытного, Н. Полевой не составляет исключения среди указанных критиков. Отличительным качеством его высказываний является более последовательно и четко, чем у других критиков, проводимая им идея историзма. Литературоведы, как дореволюционные (Н. Козмин), так и советские, уже отмечали как новаторство Н. Полевого его исторический подход к оценке литературных произведений. «Исторический подход к вопросам литературы — вот то новое, что внес Полевой в литературную критику и что отличает его от предшественников» — писали В. Е. Евгеньев-Максимов и В. Г. Березина[15]). На это же обращал внимание В. Н. Орлов: статьи Н. Полевого «впервые внесли в русскую критику исторический метод исследования литературных произведений»[16]). Но сферу применения исторического подхода Полевым эти исследователи ограничили только рамками русской литературы XVIII—XIX вв.

Совершенно правильно настаивает Н. А. Гуляев на необходимости видеть в идее историзма один из коренных принципов всей эстетической системы Н. Полевого в целом. Историзм определяет понимание Н. Полевым сущности важнейших литературно-эстетических явлений. Поэтому в осмыслении романтизма для Н. Полевого одним из важнейших оказывается вопрос об исторической закономерности возникновения романтизма.

Рассматривая искусство как особую форму отражения общественной жизни, Полевой выделял в развитии человечества «период вещественного бытия человеческого» и «период жизни духа человеческого». Вершиной искусства первого периода было античное искусство — «Греция как высочайший идеал изящества вещественного»[17]).

Началом следующего периода послужило открытие в человеке духовного мира. Мысль о двойственной природе человека («Человек в одно время живет Идеею Неба и Идеею Земли») представляет собою стержень концепции человека в эстетике Полевого и многое объясняет в его трактовке романтизма. Человек для Н. Полевого — микрокосм, отражающий в себе, как в капле воды, весь мир. «В одно время он часть человечества, часть вселенной, и отделен от них самобытною жизнью. Это конечность и бесконечность, дробь самая мелкая и цифра, выражающая целый мир, даже отблеск более нежели мира —Бога»[18]).

Аналогичную двойственность видит Н. Полевой в жизни каждого народа. Все народы вместе выражают общую идею человечества, в отдельности же «...каждому народу как бы предназначено открыть известную сторону истины, и различные эпохи его литературы суть не что иное, как более и более определенные формы тех идей, которые он призван развить»[19]).

---

[14]) Сб. «Декабристы. Поэзия. Драматургия. Проза. Публицистика. Литературная критика», М.—Л., 1951, стр. 557.

[15]) В. Е. Евгеньев-Максимов и В. Г. Березина. Николай Алексеевич Полевой. Очерк жизни и деятельности. 1846—1946. Иркутск, 1947, стр. 66.

[16]) Очерки по истории русской журналистики и критики, т. 1, Изд-во ЛГУ, 1950, стр. 283.

[17]) «Московский телеграф», 1832, ч. 43, № 1, стр. 93.

[18]) Там же, стр. 94.

[19]) «Московский телеграф», 1831, ч. 38, № 6, стр. 151.

Соотношение общего и частного в развитии человечества и есть, по мнению Н. Полевого, главное основание для возникновения классицизма и романтизма. «С одной стороны, идеи истины и красоты начинались и зрели у каждого народа отдельно, с другой — увлекались народы стремлением общим. Таким образом, в последнем явился порыв возобновить и присвоить себе прешедший мир изящного греков и римлян, когда в то же время каждый народ развивал стихии своего собственного образования. Отсюда разделение классицизма и романтизма»[20]).

Таким образом, внешние причины, вызвавшие к жизни классицизм и романтизм, были одинаковы, появление того и другого в равной степени закономерно. Но классицизму Полевой отказывает в праве называться истинным искусством, тогда как за романтизмом это право он признает безоговорочно.

Столь резкое различие оценок объясняется тем, что Н. Полевой считает мысль, лежащую в основе классицизма, в корне ошибочной. Классицисты, восхищенные великими творениями греков и римлян, решили творить по их образцу, не заметив «несообразности сих приобретений со своею религиею, политическим образованием и стихиями народности»[21]). В результате появились пресловутые правила, это прокрустово ложе, в котором удобно размещались только бездарности. Каждый оригинальный литературный талант вынужден был нарушать каноны классицизма. «Вольтер, обкрадывавший Шекспира, Дюсис и Делиль, общипывавшие Шекспира и Мильтона, Летурнер, восхищавший французов переделкою Оссиана, Дидеро со своею драмою, Монтескье с новыми идеями своими в истории, наконец, Бомарше, заставлявший хохотать парижан, Скриб, писатель всемирных водевилей,— все это были литературные анархисты, ломавшие треножник классицизма»[22]). Длительное господство классицизма объяснялось не его внутренней прочностью и жизненностью, а тем, что его «при самом начале соединили с идеями о прежнем порядке политическом»[23]), с тем, что он опирался на феодально-абсолютистское государство. Поэтому и крах классицизма Полевой связывает с событиями общественно-политической жизни. Памятуя о том, что политический отдел в «Московском телеграфе» не был предусмотрен разрешением, а в 1827 г. отвергнута попытка Н. Полевого издавать политическую газету «Компас», Н. Полевой, не очень распространяясь, но вполне определенно говорит о том, что политическая система прежней французской монархии, а с ней и эстетическая, «исчезла в вихрях Революции, потрясшей едва ли не весь мир»[24]).

Крушение классицизма Полевой приветствует как залог торжества правильных воззрений на искусство. Основой их он считает мысль о национальной и исторической обусловленности искусства. Признавая моменты общности в эстетических вкусах и стремлениях разных народов, разных эпох, критик делает акцент на различии этих вкусов. Классицисты в течение своего почти двухвекового господства так настойчиво втискивали искусство в одну раму, подводили под одни правила, что после развенчания классицизма как величайшее откровение «открылось, что каждый народ жил своею отдельною, умственною жизнью, сообразно местной природе и законам своей истории... Узнали, наконец, что удивляющие величием образцы происходили от того, что истина и поэзия

---

[20]) «Московский телеграф», 1832, ч. 43, № 1, стр. 97.
[21]) Там же, стр. 98.
[22]) «Московский телеграф», 1832, ч. 43, № 2, стр. 213.
[23]) «Московский телеграф», 1832, ч. 43, № 1, стр. 102.
[24]) Там же, стр. 99.

извлечены были ими из свободного созерцания природы и самобытного развития духа каждого народа»[25]). Полевой настойчиво проводит мысль о национально-исторической обусловленности эстетических идеалов. «Идеал воспитывается обстоятельствами, духом времени, которые дают ему особенный цвет, особенное направление, особенную форму»[26]). Так, на основе исторического подхода к явлениям искусства Полевой выдвигает на первый план главное, с его точки зрения, в романтизме — проблему национальной самобытности искусства. «Сущность романтизма состоит именно в том, что... уничтожая всякую подражательность исключительному образцу, он требует развития самобытного, народного, чтобы тот или другой народ самобытно ввести в историю человечества, развивая его народные стихии»[27]).

Проблема национальной самобытности искусства — это центр, к которому сходятся и которым, в свою очередь, определяются все рассуждения Н. Полевого по вопросам искусства. Утверждая идею национальной самобытности русской литературы, Н. Полевой не был первооткрывателем. Необходимость создания русского национального искусства была осознана еще просветителями XVIII в. Наивные попытки «переложения» французских пьес на русские нравы В. И. Лукиным, первая русская национальная комедия Д. И. Фонвизина, обличение галломании в сатирических журналах Н. И. Новикова и И. А. Крылова — таковы наиболее значительные факты борьбы просветителей XVIII в. за национальную самостоятельность русской литературы.

Но, как справедливо отмечает Н. А. Гуляев, «... в просветительской эстетике борьба за национальное своеобразие не увязывалась с идеей историзма, а обосновывалась соображениями морально-дидактического порядка»[28]).

Декабристы углубили понимание самобытности искусства, они поставили перед искусством задачу выражения национального духа. Но понимание национального духа декабристами было еще во многом абстрактным, историзм их — условным. Так, в «Думах» Рылеева русские с XI по XIX в. и думают, и говорят одинаково. Главным для декабристов было выражение их гражданских, революционных идеалов, патриотический пафос.

В силе революционного пафоса Н. Полевой, несомненно, уступает декабристам. Зато его требования исторически точного воспроизведения событий русской жизни и своеобразия русского национального характера гораздо более конкретны, чем у декабристов.

Особенно интересны в этом плане рецензии Н. Полевого на исторические романы и повести. Непременным условием эстетической ценности художественных произведений Н. Полевой считал исторически верное воспроизведение характеров, событий, духа эпохи. В резко отрицательной рецензии на роман М. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 г.» («Московский телеграф», 1831, ч. 38, стр. 534—545) критик показывает на конкретных примерах, как «неверные сведения из истории, неверное изображение исторических характеров» привели автора к неверному пониманию «сущности романа как творения эстетического». Подлинные художественные ценности, по мнению Н. Полевого, могут быть созданы только в результате тщательного изучения жизненного, исторического материала. «Можно быть уверену, что сцена самозванца в келии монаха-летописателя стоила Пушкину боль-

[25]) Там же, стр. 101.
[26]) «Московский телеграф», 1825, ч. 6, № 1, стр. 30.
[27]) «Московский телеграф», 1831, ч. 37, № 4, стр. 566.
[28]) Н. А. Гуляев. Указ. ст., стр. 79.

ших соображений, чтения, критического обозрения истории и археологии XVII века: все в ней так хорошо соблюдено, малейшая черта, понятия, слова, все оттенки верны, очаровательны по своей исторической точности. Кажется, поэт видит и легко списывает; но эта легкость есть результат огромной приготовительной работы...»[29]).

Когда речь идет о жизненной достоверности, для Н. Полевого не существует мелочей. Он обращает внимание А. Бестужева, что в его поэме «Андрей, князь Переяславский» половцы выезжают на разбой «в зеленых туфлях» (что неверно этнографически), а герой спокойно засыпает у перекрестка дорог, где в любой момент могут появиться враги (это неверно психологически).

Не противоречит ли такое пристальное внимание к жизненной точности утверждениям романтиков о творческой миссии художника, о ведущей роли воображения в создании произведения искусства? Не превращается ли художник в простого копииста жизни?

Не останавливаясь подробно на решении проблемы художника в эстетике Н. Полевого (этой теме посвящена специальная наша статья), отметим только, что Н. Полевой придает большое значение субъективному фактору в искусстве, требует больше доверять творческой фантазии художника. Руководствуясь философией Шеллинга, Полевой видит в художнике, поэте посредника между Человечеством и Божеством. Он убежден, что в открытии истины воображение художника сильнее ума ученого, что поэт «...почти всегда решает исторические и нравственные вопросы вернее многих ученых, выглядывающих из-за своих громад книжных»[30]). В решении вопроса о происхождении и сущности искусства Полевой исходит из того, что искусство есть прежде всего способ «выражения духа человеческого», а не подражание природе. Полевой даже полемически заостряет эту мысль, борясь против бескрылого, приземленного искусства, против дидактизма и утилитаризма. Он проводит грань между «поэтическою истиною» и «нагою истиною», которые, хотя и являются сестрами, но отличны друг от друга.

В утверждении идеальной, «пересоздающей» функции искусства Н. Полевой опирается на авторитет признанного вождя романтиков — В. Гюго. В «Предисловии к драме «Кромвель», знаменитом манифесте прогрессивного романтизма, В. Гюго доказывает, что искусство и действительность не тождественны: «Природа и искусство — две разные вещи, иначе либо то, либо другое не существовало бы»[31]). Н. Полевой вполне разделяет мнение В. Гюго, что настоящее искусство должно быть «...концентрирующим зеркалом, зеркалом, которое не ослабляет цветных лучей, но, напротив, собирает и конденсирует их, превращая мерцание в свет, а свет — в пламя»[32]).

Роль «концентрирующего зеркала» призвано сыграть творческое воображение художника. Оно-то и есть «искра Божия», отличающая художника от обыкновенных людей. Но фантазия художника не творит из ничего. Для того, чтобы выразить свою духовную сущность, «человек взял краски и очертания из природы». Не умаляя роли воображения в процессе творчества, Полевой (и в этом своеобразие его эстетики) придает большое значение правдивому воспроизведению жизни, сближаясь в этом отношении с реалистической эстетикой В. Г. Белинского.

Однако понятие жизни, достойной быть объектом внимания художника, у Полевого своеобразно. Он расходится с критиками, в частности,

---

[29]) «Московский телеграф», 1828, ч. 19, № 4, стр. 553.
[30]) «Московский телеграф», 1832, ч. 48, № 21, стр. 97—98.
[31]) В. Гюго. Собр. соч. в 15-ти томах. ГИХЛ, т. 14, М., 1956, стр. 109.
[32]) Там же.

с критиками декабристского лагеря, ограничивающими поэзию изображением только возвышенных чувств и предметов. Полевой обращается к истории мировой литературы. Чем необыкновенна завязка «Илиады»? Что возвышенного в «Дон-Жуане» или «Беппо» Байрона, в поэзии Анакреона или Беранже? Полевой защищает от нападок критиков «Евгения Онегина» Пушкина и поэмы Баратынского, доказывая их поэтичность, хотя предметы, избранные авторами, и не отличаются возвышенностью. «Надобно спрашивать не о том, обыкновенен или необыкновенен какой-нибудь предмет, но поэтический ли предмет?..»[33]). Критерием поэтичности была для Н. Полевого глубина изображения духовного мира человека. Человек в его духовной сущности — вот единственный объект, достойный внимания художника. Мир вещественный, окружающий человека, для художника тоже важен, но лишь потому, что он объясняет душу человека. Гениальные произведения искусства создаются при гармоничном сочетании духовного и вещественного начал. Так, «Байрон соединял оба свойства гения: он живописал мир вещественный и мир фантазии с неподражаемой силой и изумлял нас изображением человека, постигая его в самом себе»[34]).

Увлечение поэта вещественностью, особенно предметами низкими, по мнению Н. Полевого, губительно сказывается на произведении искусства. Это убеждение, высказанное Н. Полевым в самом начале его литературной деятельности и сохраненное до конца, обусловило позднее непонимание им литературы реализма, особенно творчества Н. Гоголя.

Но в требовании не ограничивать искусство только предметами возвышенными Полевой шел дальше декабристов и сближался с Пушкиным.

Представляет интерес и решение Полевым проблемы национального характера искусства. Национальный характер романтики понимают как своеобразный психологический склад, проявляющийся в культуре, обычаях, быте. Осознание национального в связи с историческим было заслугой романтиков, но до понимания роли социального фактора в искусстве они еще не дошли. В трактовке проблемы национальной самобытности позиция Н. Полевого выгодно отличается от позиции многих его современников тем, что Полевой видит ключ к пониманию национального духа в творчестве широчайших демократических масс, в устном народном творчестве. «Московский телеграф» неизменно высоко оценивает произведения устного народного творчества, сообщает о появлении каждого нового фольклорного сборника. Как величайшую драгоценность собирает Н. Полевой народные песни, предания, объявляет о своем плане издания обширного собрания русских народных песен и сказок: «Пора нам рассмотреть дух и характер поэзии истинно народной. Песни и Сказки — одно из важнейших средств узнать этот близкий русскому сердцу предмет»[35]).

Более того, Н. Полевой связывает понятие народного, истинного искусства с демократическими низами общества, с простым народом. Когда свободное развитие русского искусства было насильственно прервано монгольским нашествием, когда на несколько веков подражание сменило самобытное русское творчество, русское национальное искусство продолжало жить в народе. Приветствуя издание «Собрания русских народных песен» Д. Н. Кашина, Н. Полевой писал: «...песня русская никогда не умирала... и в то время, когда в гостиных летали, кружились и

---

[33]) «Московский телеграф», 1826, ч. 8, № 5, стр. 71.
[34]) «Московский телеграф», 1825, ч. 1, № 1, стр. 35.
[35]) «Московский телеграф», 1832, ч. 46, № 13, стр. 117.

стонали Голубочки, — песня русская была жива в грубом голосе извозчика, в заливном пении ямщика, в протяжном гудении крестьянина, в хороводе сельских девушек»[36]).

Мысль о пагубном влиянии большого света на самобытное творчество Н. Полевой развивает в оценке Державина. Критик замечает, что лучшие произведения Державина были созданы в то время, когда поэт находился вдали от «большого света». Влияние света иногда губит целые эпохи в развитии искусства (XVIII век в России, период Людовика XIII во Франции). Свое же время критик называет «веком переходным»: «Все современные нам, наши, так сказать, творения необходимо должны носить на себе отпечаток волнения, неопределенности, какого-то разрушительного, дикого порыва, который начнет утихать только после совершенной победы»[37]).

В попытке социальной дифференциации искусства Н. Полевой делает значительный шаг к правильному пониманию народности и является непосредственным предшественником В. Г. Белинского.

Важным моментом в осмыслении романтизма Н. Полевым является и то, что Н. Полевой воспринимает романтизм как эстетическую систему, имеющую свои законы. Он решительно отмежевывается от так называемых романтиков, которые именем романтизма пытались прикрыть отсутствие мыслей, поверхностность чувств, беспомощность композиции и бедность слога. То, что романтизм разрушил все условные законы и правила классицизма, вовсе не означало, что идеал романтиков «решительный беспорядок и безначалие». «Нет! Противоположный классицизму, отвергнувший его ограниченный обзор и сбросивший цепи его условий, Романтизм гораздо правильнее классицизма и требует системы более и строже»[38]).

Задачу современной критики Полевой видит в том, чтобы определить ведущие законы романтизма, основные его традиции, поскольку в полном объеме осмысление романтизма будет возможно только тогда, когда он вполне проявит себя. Полевой глубоко убежден в том, что в романтизме заключены богатейшие возможности дальнейшего развития.

Чем же определяются законы романтизма и каковы они должны быть? Н. Полевой, как уже указывалось, воспринимает романтизм как принципиально иную, по сравнению с классицизмом, эстетическую систему и потому он пытается раскрыть сущность художественного новаторства романтиков. Художественную задачу романтика Н. Полевой определяет следующим образом: «...романтику потребно глубокое познание человека в мире действительности и высокая философия и всемирность в мире фантазии»[39]).

В этом утверждении Н. Полевого сконцентрированы основные требования эстетики романтизма: предметом романтического искусства является человек, взятый преимущественно в сфере духовной жизни, осмысленный с точки зрения высокой философии и изображенный в свете эстетического идеала художника.

Пожалуй, самым значительным вкладом романтиков в историю мирового искусства было достигнутое ими умение раскрывать духовный мир человека, причем не в камерных, интимных переживаниях, как это было в литературе сентиментализма, а в столкновении сильных страстей, в предельной умственной и эмоциональной напряженности.

---

[36]) «Московский телеграф», 1833, ч. 53, стр. 267.
[37]) «Московский телеграф», 1832, т. 43, № 3, стр. 375.
[38]) Там же, стр. 372.
[39]) Там же.

Степень познания сердца человека была для романтиков основным критерием оценки таланта писателя. Божественный Шекспир «знал всю безграничную область души и разобрал запутанную игру страстей»[40]). Творения Байрона поражают величием героев, «всегда одушевленных сильными страстями»[41]).

Сходясь в признании необходимости глубокого раскрытия внутреннего мира человека, представители русского романтизма в то же время выделяли свои аспекты в решении этой проблемы. Декабристы придавали большое значение делу создания героического характера в литературе, который мог бы служить образцом для подражания, увлекать на подвиг во имя Отчизны. Эти требования определили некоторые моменты конкретного поэтического воплощения декабристских героев: высокий гражданский пафос, ораторские интонации, преобладание речи (чаще всего в форме монолога) над действием и, как результат, абстрактность героя.

В отличие от декабристов, Полевой придает большое значение психологической убедительности, жизненной достоверности характеров. По мнению Н. Полевого, только тогда художник добивается истины изображения, когда движения сердца его героев убедительно мотивированы, обусловлены теми жизненными обстоятельствами, в которых действует герой. Защищая роман В. Гюго от нападок критика-классициста Шове, упрекающего автора «Собора Парижской богоматери» в неестественности центральных характеров, Н. Полевой писал: «Допустите же неоспоримую истину изображения века: характер Фролло делается не только возможным, но необходимым, в сии времена дьявольских наваждений, магии, волшебства, инквизиции, схоластики и аскетизма»[42]). Полевой отмечает не только историческую, но и психологическую убедительность характеров, созданных Гюго: «Г-н Шове не знает души женщины, если он полагает возможною любовь Эсмеральды к Казимодо, и не постигает того, что самое чувство Казимодо не было любовью: это судорожное движение сердца...»[43]). Шекспира Н. Полевой ценит не только за умение видеть «создания сердца и движения страстей», но и за способность «облекать их (страсти. — *В. Ш.*) в живые образы». Образы Шекспира — «живая существенность; мы чувствуем, что они живут, что мы находимся в истинном мире человечества»[44]).

Суровому осуждению подвергает Н. Полевой тех авторов, которые предлагают читателю «вместо характеров... подвижных кукол, приходящих, уходящих, плачущих, хохочущих по воле автора»[45]).

Критерий верности жизни присутствует во всех литературно-критических оценках Н. Полевого, придавая им специфический оттенок.

В своих статьях и рецензиях Н. Полевой высказывает ряд соображений о художественно-изобразительных принципах и средствах романтического искусства.

Отличительной особенностью поэтической манеры романтиков критик считает внимание к явлениям ярким, эффектным. Особенно восхищают Полевого резко контрастные образы Байрона. «Кипарис есть эмблема тишины гроба, а мирт — счастия любви; смерть и любовь — какое разительное соединение понятий»[46]).

В лучших произведениях русских романтиков критик обнаружива-

---

[40]) «Московский телеграф», 1828, ч. 19, № 2, стр. 263.
[41]) «Московский телеграф», 1826, ч. 12, № 23, стр. 182.
[42]) «Московский телеграф», 1832, ч. 43, № 3, стр. 386.
[43]) Там же.
[44]) «Московский телеграф», 1828, ч. 19, № 2, стр. 263—264.
[45]) «Московский телеграф», 1831, ч. 38, стр. 540—541.
[46]) «Московский телеграф», 1826, ч. 12, № 23, стр. 189.

ет то же соединение «разительных противоположностей». В поэмах Баратынского на фоне однообразной и пустой жизни «большого света» изображаются редкие вспышки сильных страстей; у Пушкина — Зарема с кинжалом над телом нежной Марии; в поэме И. Козлова «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая» действие переносится из Москвы в Сибирь, из юрты остяка в царский дворец.

Обращение разных поэтов к сходным поэтическим приемам, по мнению Н. Полевого, обусловлено общностью художественных задач, самой сущностью романтизма: «...там, где разительные противоположности разрушают... обыкновенную жизнь человека, там поэзия глубже заглядывает в сердце человеческое, изображения ее делаются ярче и чувство сильнее»[47]). Усилению драматизма служит и прием раскрытия характера героя в самые решительные моменты его жизни. Так построены почти все поэмы Байрона.

Подмечает Полевой и еще одну характерную черту романтиков. Оценивая перевод И. Козловым «Невесты Абидосской» Байрона, он упрекает Козлова в излишней растянутости перевода. Переводчик подробно высказывает то, на что сам поэт только намекает. Тем самым уничтожается характерная для поэзии Байрона атмосфера таинственности, неопределенности.

Высказывания Н. Полевого о романтизме в совокупности представляют довольно полную и стройную систему. Критик раскрывает историческую закономерность возникновения романтизма. Он делает попытку определить сущность романтизма и выделяет центральные проблемы романтической эстетики, такие, как проблема национальной самобытности, исторической обусловленности искусства, своеобразия эстетического идеала и др. В осмыслении указанных проблем обнаруживаются как сильные стороны общественно-литературной позиции Н. Полевого (демократизм и историзм), так и ее ограниченность. Утверждение представителем романтической эстетики «истины изображения» как первого условия романтизма свидетельствует о том, что в русском романтизме 30-х годов XIX в. усиливаются тенденции к объективному отражению жизни в искусстве.

---

[47]) Там же, стр. 182.

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

Ученые записки, № 83 1973

Э. Т. А. ГОФМАН В РОССИИ

(В. Г. Белинский о Гофмане)

А. С. ЯНУШКЕВИЧ

Статья А. И. Герцена, помещенная в «Телескопе» (1836 г.), положила начало изучению творчества Э. Т. А. Гофмана в России.

Герцен сумел показать на фоне истории того времени значение творчества немецкого романтика. Взлет высокой фантазии и глубокой, затаенной мечты Гофмана, сатирическая направленность, сила его героев, глубокий психологизм — именно это, по мысли Герцена, обогащало литературный процесс 30-х годов, способствовало развитию русской литературы.

Герценовская трактовка нашла в России единомышленников. И среди тех, кто разделял мнение Герцена, был тогда еще молодой Белинский.

В своей книге «Белинский. Его жизнь и переписка» А. Н. Пыпин об этом пишет так: «С 1836 года журнал Надеждина «Телескоп» начинал оживляться новыми силами. В 10 номере помещена была статья Искандера «Гофман» (написанная в 1834 году); автор, впервые выступивший здесь на литературном поприще, был, правда, человек другого лагеря, но выбранный им предмет был вполне симпатичен кружку Белинского, для которого Гофман был великим учителем в деле искусства»[1]).

Это указание одного из биографов Белинского дает нам возможность предполагать интерес критика к творчеству Гофмана.

Но, к сожалению, документальных материалов, подтверждающих этот интерес, Пыпин почти не приводит. Даже в исследованиях, посвященных эстетике Белинского, этот вопрос обходится стороной, хотя уяснение его способствует пониманию взглядов Белинского на романтизм вообще.

Итак, попытаемся систематизировать и прокомментировать все упоминания, замечания, высказывания Белинского о Гофмане. Белинский не написал специальной статьи о творчестве немецкого писателя (хотя рецензию на вышедший в 1840 году перевод Кетчером «Кота Мурра» заканчивал обещанием создать оную), но довольно многочисленные суждения о Гофмане позволяют нам уяснить оценку критиком творчества популярного писателя, основные проблемы этой оценки и характер ее эволюции.

Можно рассказать об оценке Белинского в хронологическом плане, но тогда мы не увидим эволюции критика в решении тех или иных проблем творчества Гофмана, ибо Белинский обращался к творчеству его в различные годы по различным поводам.

Можно дать эту оценку в тематическом плане, но Белинский —

---

[1]) А. Н. Пыпин. Белинский. Его жизнь и переписка. Изд. второе, СПб., 1908, стр. 128.

явление развивающееся, а потому Белинский 1835 года — это еще не Белинский 1840 года, а Белинский 1847 года уже не Белинский 1840 года.

Поэтому мы постараемся развитие того или иного вопроса оценки совместить с хронологией его.

Впервые с творчеством Гофмана критик познакомился в кружке Станкевича, существовавшем в 1832—1837 гг.

В этом кружке Гофман был одним из эстетических образцов. Станкевич уже в 1835 году открывает «театрального Гофмана» и Гофмана-музыканта.

В письме к Я. М. Неверову Станкевич говорит о близости своего восприятия музыки с описанным в музыкальных новеллах Гофмана, а в письме к М. А. Бакунину (1835 г.) сообщает о посылке ему двух книг Гофмана из цикла «Фантастические пьесы в манере Калло» и восхищается «Золотым горшком» и «Кавалером Глюком». Станкевич, Грановский, Боткин, Белинский, семья Бакуниных обмениваются книгами Гофмана и сообщают друг другу свои впечатления. Читает Гофмана поэт А. В. Кольцов, включающий его произведения в свой список для самообразования. Так, в конце письма к А. А. Краевскому от 13/III 1837 г. он просит прислать ему ряд книг, в том числе «Серапионовы братья» Гофмана. В этом увлечении Гофманом проявились особенности исканий передовой молодежи 30-х годов. Философия и эстетика как источники самопознания были особенно популярны. Эта увлеченность русских мыслителей распространялась на искусство. И поэтому, по словам П. В. Анненкова, «пламенная, почти горячечная любовь к искусству, отличавшая Гофмана, приходилась в уровень с необычайно возбужденною критическою пытливостью его русских поклонников»[2]).

Взгляды Гофмана на цели и задачи искусства привлекали и Белинского, для которого развитие чувства изящного в человеке было одной из задач критической деятельности.

Поэтому интерес Белинского к Гофману становится понятным из его письма к М. А. Бакунину от 15/XI 1837 года.

«Искусство как предмет искусства — здесь Гофман велик, и его надо давать молодым людям для развития в них чувства изящного»[3]).

Анненков отмечает, что «еще в 1839 году Белинский выражал между разговорами свое недоумение: отчего западная критика не ставит Гофмана наравне со всеми великими поэтами Европы, между тем как он обладает той же сущностью, тем же разнообразием и тою же глубиной проникновения в жизнь?»[4]).

Кружок Станкевича был первым побудительным толчком интереса Белинского к Гофману, но отношение критика к немецкому писателю развивалось своим путем и носило, несомненно, внутренний характер.

Литературная жизнь 30-х годов, развитие реализма в литературе корректировали его оценку творчества «учителя эстетики». Видимо, на первых порах Белинский действительно увидел в Гофмане теоретика искусства. Гофмановская трактовка произведений великого Шекспира, поражающая своей глубиной и изложенная в «Необыкновенных страданиях театрального директора» (кстати, это произведение пользовалось особой любовью в кружке Станкевича), глубокое понимание музыки Баха, Бетховена, Моцарта, пристальное внимание к проблеме худож-

---

[2]) П. В. Анненков. Литературные воспоминания. СПб., 1909, стр. 115.

[3]) В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Изд. АН СССР, М, 1956, т. 2, стр. 204. (Все остальные ссылки даются в тексте по этому изданию; римская цифра обозначает том, арабская — страницу).

[4]) П. В. Анненков. Указ. работа, стр. 118.

ника — все это способствовало увлечению Белинского произведениями Гофмана.

За увлечением последовало и осмысление. Говоря о переписке этих лет, необходимо учесть один прискорбный факт ее истории. А именно то, что большинство писем этого периода было уничтожено. Комментаторы 55 тома «Литературного наследства» пишут: «Неслучайно мы совершенно не располагаем письмами Белинского к его ближайшим друзьям за время становления кружка Станкевича, за годы работы критика в «Телескопе» и «Молве». Письма эти были полностью уничтожены еще осенью 1836 года в пору привлечения Белинского к дознанию об обстоятельствах появления в журнале Надеждина знаменитого «Философического письма» П. Я. Чаадаева»[5]). Несомненно, эти письма содержали многочисленные высказывания о Гофмане. Но потерянного не воротишь, поэтому обратимся к тому, что донесло до нас время.

Большинство упоминаний о Гофмане мы находим в письмах Белинского к В. П. Боткину. Случаен ли этот факт? Видимо, нет. В. П. Боткин — один из популяризаторов Гофмана в России, один из его знатоков. Наконец, Боткин был великолепным переводчиком Гофмана. В одном из отзывов на перевод Безсомыкиным «Серапионовых братьев» Боткин писал: «Чтобы переводить Гофмана, надо чувствовать так же, как он чувствует, а для этого надо так же страдать, так же сумасбродить и быть готову так же умереть, как страдал, сумасбродил и умер он»[6]). Этот отзыв говорит о несомненной глубине подхода переводчика к произведениям Гофмана. С этим отзывом Боткина как бы перекликается и великолепное замечание Белинского о переводах немецкого писателя: «Переводить Гофмана — великое дело. Переводить подобные произведения то же, что держать в руках бабочку: того и гляди, что сотрешь или сдуешь радужную пыль с ее роскошных крылышек» (IV, 292). В письмах к Боткину и в рецензиях 1835—1837 гг. попадаются лишь упоминания о Гофмане, но Гофман нередко представляется Белинскому только мастером фантастики («создания Гофмана — фантастические сны»). В статье «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» Белинский имеет в виду Гофмана, говоря, что герой-немец — «мученик своего расстроенного воображения» (II, 153).

Фантастическое у Гофмана пока еще не осмысляется как определенная эстетическая категория.

На первом этапе своего восприятия Гофмана и его оценки критик в какой-то мере следовал общепринятому мнению. Этому были свои причины. В эти годы Гофман широкой публике представлялся именно как мастер фантасмагорий и «ночных рассказов». Перечень первых переводов и господствующая тогда мода на сверхъестественное, отголоски масонства, увлечение животным магнетизмом подтверждают это.

21/VI 1837 г. Белинский пишет К. Аксакову: «Мечтай, фантазируй, восхищайся, трогайся, только забудь о двух нелепых вещах, которые тебя губят — магнетизме и фантастизме. Это глупые вещи. Я сильно начинаю разочаровываться в Гофмане, потому что никак не могу объяснить себе этой поэзии, сумасшедшей и болезненной» (XI, 133).

Чем можно объяснить этот отзыв? Только ли воздействием «общественного» мнения?! Вряд ли. Скорее это была своеобразная реакция здорового чувства критика на преувеличенное внимание публики к «ночным рассказам».

---

[5]) Литературное наследство. т. 55, стр. 415—416.
[6]) «Молва», 1836, т. 12, стр. 75—79.

Причины довольно общих оценок становятся ясными из письма к Бакунину от 15/XI 1837 г. (написанному менее чем через 5 месяцев после этого заявления), где Белинский сообщает о желании выбрать для занятий немецким языком «Кота Мурра» или «Серапионовых братьев». Так как «Кот Мурр» и «Серапионовы братья» к этому времени на русский язык переведены не были (а в подлиннике критик еще не мог их прочитать), то можно убедиться в недостаточном знании Белинским лучших произведений Гофмана. Свою оценку критик основывал на ранних произведениях писателя.

Выбор для занятий немецким языком именно произведений Гофмана подтверждает лишь мысль о неугасимом интересе Белинского к его творчеству. Анализ позднейших отзывов показывает переоценку ранних взглядов и более глубокое проникновение в художественную структуру писателя.

Итак, на первом этапе увлечения Белинского Гофманом проявляется еще лишь общий интерес к нему как знатоку искусства без постановки центральных проблем его творчества. Кроме того, незнание лучших и значительных произведений писателя мешает Белинскому подняться над общепринятыми оценками и мнениями.

Наиболее глубокие оценки Белинского связаны с анализом лучших произведений Гофмана и относятся к концу тридцатых — началу сороковых годов.

Постараемся, учитывая особенности мировоззрения Белинского на том или ином этапе его идейного развития, поставить основные вопросы, связанные с его оценкой творчества Гофмана.

Попытаемся эти вопросы связать с литературной жизнью данного периода. Взаимоотношения творчества Гофмана и русской литературы — вот какой аспект оценки Белинского прежде всего интересует нас.

В своей общей оценке творчества Гофмана и его места в ряду других писателей Белинский был в основном последователен на протяжении всей своей критической деятельности. Достаточно посмотреть, какими эпитетами он награждает Гофмана, в ряд с кем ставит его.

1838 год. «Совсем не следует Ирвинга, талантливого рассказчика, ставить на одну доску с Гофманом, великим, гениальным художником» (III, 74).

1840 год. «Шиллер, Гёте, Гофман — сии три едино суть: глубокий, внутренний и многосторонний германский дух» (XI, 498).

«Самым лучшим писателем для детей, высшим идеалом писателя для них может быть поэт. И таким явился один из величайших германских поэтов — Гофман... Гофман в своем роде был один и доселе природа никому еще не дозволяла безнаказанно тянуться в Гофманы» (IV, 318).

«Имена Ричардсонов, Фильдингов, Радклиф, Левисов, Дюкре-Дюменилей, Лафонтенов, Шписов, Поль де Коков, Диккенсов, Лесажей, Гюго, де Виньи имеют относительную важность и пользуются или пользовались заслуженной известностью, но их отнюдь не должно смешивать с именами Сервантеса, В. Скотта, Купера, Гофмана и Гёте как романистов» (V, 40).

1844 год. «Сколько прекрасных и новых мыслей о глубоких тайнах искусства высказал в самой поэтической форме этот человек, одаренный такою богатой артистическою натурою» (VIII, 232).

1847 год. «Артист по натуре, поэт, живописец и музыкант, одаренный в высшей степени художественным смыслом...» (X, 108).

«Мы очень уважаем Гофмана, и если видим в нем чудака и безумца, то все же гениального» (X, 140).

Не нужно думать, что не было изменений в этой оценке на отдельных этапах критической деятельности Белинского: были и разочарование, и охлаждение, но и в последний год своей жизни Белинский сказал о Гофмане слова великой любви и уважения. Завидная последовательность!

Попытаемся теперь отвлечься от этих эпитетов и проникнуть в сущность вещей (ведь у Белинского каждая, даже самая высокая оценка, доказывается и подтверждается).

Белинский прежде всего увидел в Гофмане создателя особого рода повести. В статье «Разделение поэзии на роды и виды» он пишет: «В немецкой литературе повесть имеет своим представителем гениального Гофмана, создавшего, можно сказать, особый род фантастической повести» (V, 42).

Рассмотрению особенностей фантастической повести Гофмана критик посвящает большую часть своих высказываний о его произведениях.

Фантастическое составляет своеобразный пафос поэзии Гофмана. И поэтому постижение смысла его одновременно для Белинского и ключ к творчеству писателя.

На первом этапе этого осмысления (1837—1839 гг.) критик склонен к идеалистическому объяснению гофмановской фантастики. «Фантастическое Гофмана — болезнь духа, жизнь призрачная» (из письма Бакунину от 15/XI 1837 г.) (XI, 204).

«В первый еще раз понял я мыслию его фантастическое. Оно — поэтическое олицетворение таинственных враждебных сил, скрывающихся в недрах нашего духа» (из письма Боткину от 16/IV 1840 г.) (XI, 507).

Но, не вскрывая основ фантастического у Гофмана, считая его лишь проявлением духа, призрачной жизнью, Белинский уже в этот период сумел увидеть принципиальное отличие фантастического у Гофмана и его подражателей. Прежде всего Белинский увидел психологические основы фантастики Гофмана. Поэтому и герои Гофмана в истолковании Белинского не игрушки в руках судьбы, а жертвы собственных увлечений и страстей. В рецензии на фантастическую повесть В. Гауфа «Отелло» (1836 г.) Белинский проводит четкий водораздел между фантастическим у Гофмана и фаталистическим у других немецких романтиков. Вскрывая главные пороки фаталистической школы, представителями которой Белинский считает Вернера, Грильпарцера, Тика, критик подчеркивает, что «Гофман не принадлежит к этой школе», что «фаталистическое и фантастическое — не одно и то же». В чем же он видит принципиальное отличие Гофмана? Да, прежде всего, в том, что «у Гофмана человек бывает часто жертвою своего расстроенного воображения, игрушкою собственных призраков, мучеником несчастного темперамента, несчастного устройства мозга, но не какой-то судьбы, перед которою трепетал древний мир и над которою смеется старый» (II, 103—104).

Молодой критик, не сумев еще подняться до осмысления социальных корней фантастического у Гофмана, не увидев синтеза фантастического и реального, тем не менее четко определил психологизм фантастической повести Гофмана, ее «разумность». В этой рецензии еще молодого критика проявилось его умение найти индивидуальность писателя, показать не столько то, чем он близок другим, сколько то, чем он от других отличается. Не случайно поэтому многие рецензии Белинского построены методом сравнения двух писателей. Определение специфики фантастического у Гофмана идет через такой ряд сравнений: Гофман — «фаталисты», Гофман — Олин, Шекспир — Гофман, Гофман — Александров, Гофман — Тик, Гофман — А. К. Толстой, Гофман — Поль Рихтер, Гоф-

ман — Одоевский и т. д. Именно через этот ряд сравнений Белинский определяет истинное лицо писателя.

Пожалуй, основная мысль, проходящая почти через весь ряд этих сравнений, — это мысль о фантастическом как пафосе поэзии Гофмана.

Пафос для Белинского — это не просто преобладание того или иного художественного элемента в поэзии писателя (можно сплошь строить свои произведения на фантазиях, но фантастическое при этом не станет пафосом).

Для Белинского пафос — это «осердеченная идея», поэтому при рассмотрении фантастического у Гофмана он и уделяет такое внимание присутствию в нем, с одной стороны, — мысли, а с другой — души, сердца (мастерства художника в широком плане). В рецензии на повесть Олина «Странный бал» критик говорит: «В фосфорических повестях Гофмана заключается не только один фосфор, черти и привидения, но еще и мысль (выделено Белинским. — *А. Я.*), которая дает эту волшебную, обаятельную силу над духом человека» (III, 74). Автор особенно выделяет слово «мысль», ибо только ее присутствие делает фантастическое не просто нелепостью, а сущностью поэзии. Для подтверждения этого критик пересказывает в рецензии содержание надуманной повести Олина и комментирует его так: «И это фантастическое, гофмановское? Если так, то фантастический род самый легкий, и ничего нет легче, как сделаться Гофманом: стоит только дурным слогом пересказать в тысячу первый раз какую-нибудь ходячую простонародную нелепость... Нет, господа, фантастическое совсем не это. Оно есть один из самых важных и самых глубоких элементов человеческого духа: мысль великая (выделено мною. — *А. Я.*) мерцает в таинственном сумраке царства фантастического» (III, 74).

В этом комментарии интересно все. Белинский противопоставляет ясно и четко фантастическое как нелепость, подражательство и фантастическое, освещенное глубокою мыслею. Это очень верное и глубокое утверждение, показывающее особенность поэтики «великого фантаста». Но несомненно и то, что рецензия, написанная в 1838 году, не рассматривает связь фантастического с определенными процессами действительности.

В рецензиях на сочинение А. К. Толстого «Упырь» (1841 г.) и сочинение Александрова «Ярчук-собака — духовидец» критик более отчетливо доказывает, что мысль — необходимая составная часть фантастического у Гофмана. Поэтому в отличие от фантастического Толстого это не просто «фантастическое внешним образом», не просто «фейерверк», а фантастическое, требующее вопросов: что в этом? и к чему это? (II, 474—475). А во второй рецензии автор очень смело заявляет: «Если угодно, мы беремся показать и доказать глубоко разумное значение каждой черты в любой фантастической повести Гофмана» (IV, 318). В этот период Белинский уже не просто говорит о разумности фантастического у Гофмана, но и пытается найти его истоки в действительности. Критик все серьезнее осмысляет фантастическую повесть как определенный вид повести. Тем более, что распространение этого жанра в русской литературе было достаточно заметно. Да и «крёстные дети» Белинского, его «любимые детищи» — Пушкин и Гоголь — не просто «побаловались» повестями a la Hoffmann.

Фантастическое становится определенной эстетической категорией. На нее уже недостаточно указать — ее нужно осмыслить, ибо художественная практика этого периода в ее лучших образцах (гоголевские «Петербургские повести», пушкинские «Медный всадник» и «Пиковая

дама», повести В. Ф. Одоевского) придала фантастическому определенное содержательное выражение.

Г. А. Гуковский, интересно рассматривая вопрос о фантастическом, подчеркивает, что для Гоголя и Пушкина фантастическое — это суть самого обыденного.

«Важнее же всего то,— пишет исследователь,— что эта фантастика безумия возникает и у Пушкина, и у Гоголя из темы Петербурга 1830-х годов, понятой в свете тех же проблем исторической действительности»[7]).

Действительно, фантастическое все больше в русской литературе 30-х годов становится не сюжетной рамкой и не аллегорией и даже не просто художественным приемом, а составной частью реалистического метода, метода глубокого исследования исторической действительности.

Чем пристальнее всматривается художник в действительность, тем ярче видит ее бессмысленность, алогичность.

Власть золота калечит человеческие души, и рыцарь в этом мире становится скупым. «Ужасный век, ужасные сердца!» — эти слова связывали воедино алогичную действительность и человеческие судьбы.

Фантастическое, усиливая алогичность действительности, заостряло внимание на драматичности положения личности в этом мире. Оно, словно увеличительное стекло, рассматривает возможные последствия такого положения. И невозможное логически в этом мире становится возможным.

Пушкинские Евгений и Германн, гоголевские Поприщин, Акакий Акакиевич — обитатели «безумной» российской действительности, ее мученики. Фантастическое в их жизни не только не возвышается над обыденным, но усиливает его трагические стороны.

Фантастическое нарушает равновесие мира, создает картину его неуравновешенности (ср. изображение безумно летящего города, когда «мириады карет валятся с мостов», мосты растягиваются, дома стоят крышею вниз в «Невском проспекте» и страшный бег Евгения в финале «Медного всадника», аккордный крик Поприщина и картину безумия Германна).

Драматизация действия и передача расстроенного сознания героя — все это следствие трагического звучания фантастики. Поистине «фантастические симфонии» создают Пушкин и Гоголь, но в этих симфониях сосредоточилась вся скорбь и боль человека. Фантастическое в них становится средством обнажения боли героев, взрывом их накопившейся горечи. Не случайно бунт — закономерное продолжение этого взрыва и финальный аккорд произведений.

Бунт — сумасшествие — это финал жизненной судьбы Германна и Евгения, Пискарёва, Чарткова, Поприщина и Акакия Акакиевича.

Фантастическое и реальное, действенное становятся неразрывны, ибо алогичность действительности определяет общее состояние героя, является стимулом к взрыву его чувств и мыслей, приводит к бунту.

Синтез фантастического и обыденного способствует обогащению реалистического способа изображения действительности — вот что становится ясно. Фантастический реализм — это своеобразный эксперимент, открытие не только того, что на поверхности, в быту, сегодня, но и проникновение в то, что носится в воздухе. Пушкин и Гоголь были первопроходцами в освоении реализмом фантастического: они корнями своими были тесно связаны с романтизмом, который выработал уже определенную теорию фантастического.

---

[7]) Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.— Л., 1959, стр. 84.

Гофман для них в этом отношении был не только предшественником, но и учителем.

Именно поэтому Белинский все отчетливее ставит вопрос о социальной основе фантастического у Гофмана, о взаимоотношении фантастического и реального в его творчестве.

Литературная жизнь 30-х годов очень своеобразно корректировала эти вопросы. Она выдвинула на первый план в критической деятельности Белинского борьбу за утверждение реализма, поэтому часто в полемических целях он строже относится к фантастическому Гофмана. Строже и вдумчивее.

Белинский выступает не столько против фантастического у самого Гофмана, сколько против подражаний ему. В рецензии на сочинения князя Одоевского (1844 г.) критик говорит: «Мы имеем причины думать, что на это фантастическое направление нашего даровитого писателя имел большое влияние Гофман. Но фантазм Гофмана составлял его натуру, и Гофман в самых нелепых дурачествах своей фантазии умел быть верным идее. Поэтому весьма опасно подражать ему. Можно занять и даже преувеличить его недостатки, не заимствовав его достоинств». И добавляет: «Сверх того, фантазм составляет самую слабую сторону в соч. Гофмана; истинную и высокую сторону его таланта составляет глубокая любовь к искусству и разумное постижение его законов, едкий юмор и всегда живая мысль» (VIII, 314—315). Несмотря на осуждение «фантазма» Гофмана, из всего контекста рецензии чувствуется, что это сделано больше в целях борьбы с эпигонами. И в этой рецензии Белинский, вопреки всему, отмечает, что «фантазм составлял его (Гофмана) натуру».

Именно в этот период Белинский вскрыл корни фантастического у Гофмана, сумел увидеть не просто его разумность, но и благородную цель.

«Что же загнало его в туманную область фантазерства, в это царство саламандр, духов, карликов и чудовищ, если не смрадная атмосфера гофратства, филистерства, педантизма, словом, скука и пошлость общественной жизни, в которой он задыхался и из которой готов был бежать хоть в дом сумасшедших» (VIII, 231). Так объясняет Белинский общественные корни фантастического у Гофмана. Пошлость жизни — вот причина безудержных фантазий немецкого поэта.

Но критик сумел разглядеть за этим и своеобразную форму борьбы с окружающим. Особенно ясно это проявляется в сравнении его творчества с произведениями его современника и соотечественника Жан Поля Рихтера. «Жан Поль не знал, подобно Гофману, ни отчаяния, ни негодования, ни жгучих страстей...» (VIII, 232).

Белинский в фантастическом Гофмана видит не просто бегство в туманы мечты, «в недостижимые созерцательные высоты, не опирающиеся ни на какое действительное основание», а средство противопоставить жизнь и мечту, чтобы в этом противопоставлении четче обрисовать и пошлость жизни, и ее идеал. Двоемирие Гофмана — это художественный эксперимент над жизнью с помощью фантастики.

Решение проблемы фантастического критик тесно связывает с проблемой метода. Само понятие «фантастического» нередко приобретает смысл «романтического». Поэтому и отношение Белинского к фантастическому Гофмана отражает его отношение к романтизму вообще и романтизму немецкого писателя, в частности.

Романтическое Гофмана для Белинского — своеобразный внутренний свет, средство открытия поэтического в обыкновенном.

«Фантастическое Гофмана есть предчувствие таинства жизни, противоположный полюс пошлой рассудочной ясности и определенности, которая в жизни видит математику и индустриальность или сытый обед с трюфелями и шампанским» (IV, 97).

Для Белинского, который горячо приветствовал субъективность в произведениях, романтический пафос Гофмана был понятен и близок.

Особенно ясно эта мысль проявляется при разборе критиком божественной сказки Гофмана «Щелкунчик». «Щелкунчик» — апофеоз фантастического как необходимого элемента в духе человека. Бывает состояние души, когда и обыкновенные вещи оживотворяются и воскресают фантастическою жизнью: как будто, выражаемые этими вещами понятия, отрешаясь от своей отвлеченности, начинают мыслить и чувствовать. Дух наш во всем предчувствует жизнь и дает ей определенную индивидуальность образа» (IV, 105). Именно оживотворение и воскрешение обыкновенного так привлекают Белинского в романтизме Гофмана. Белинский сумел в его произведениях увидеть не только «жгучий смех над действительностью», но и поэтизацию настоящей жизни (именно, не приукрашивание, а поэтизацию обыкновенного). Для Белинского приукрашивание действительности вовсе не равнозначно ее поэтизации, а как раз это вещи противоположные. Поэтизируется жизнь во имя чего-то, приукрашивается для обмана других и самого себя. Поэтизация — это одновременно и негативное отрицание дурного существующего, приукрашивание — позитивное его утверждение, ибо, приукрашивая дурное, поэт встает на службу к нему.

Таким образом, в восприятии фантастического Гофмана Белинский, несмотря на критику односторонности его, увидел действенное средство открытия действительной жизни, раскрытия тех глубинных процессов человеческой природы, которые не видны на поверхности. Белинский в романтизме Гофмана (уже в самых первых отзывах о нем) увидел пафос отрицания.

В работах и письмах раннего периода эта сторона таланта Гофмана больше осмысляется житейски (свое восприятие того или иного события в личной жизни критик подтверждает образами, картинами произведений Гофмана). То, что это у Белинского не осмысляется теоретически, вполне объяснимо (критику в 1835—1837 гг. и тем более в период примирения с действительностью Гофман больше интересует как теоретик искусства). Однако в нередких сражениях с пошлостью жизни Гофман приходит ему на помощь. В письме к В. П. Боткину от 14—15/III 1840 г. Белинский пишет: «Вот тебе и действительность! Придется давать уроки. Но если бы и не это, если бы у меня были деньги; мне все не легче: я теперь понимаю саркастическую желчность, с какою Гофман нападал на идиотов и филистеров; я связан с расейскою публикою страшными узами, как с постылою женой — хоть и... а развестись нельзя» (XI, 494).

И еще в письме к нему же от 16—21/IV 1840 г.: «Одно надо еще прибавить: российская действительность ужасно гнетет меня. Я теперь понимаю раздражительность Гофмана при суждении глупцов об искусстве, его готовность язвить их сарказмами» (XI, 507).

Уже при раннем знакомстве с творчеством Гофмана критик сумел уловить силу его смеха и критику филистерства, и более того, в своем мировосприятии действительности уловить общее с мировосприятием великого немца. Постепенно суждения Белинского о пафосе отрицания Гофмана приобретают конкретный характер. Белинский доказывает свою мысль на конкретных произведениях. И пожалуй, лучшее доказательство этого — письма Боткину по поводу судьбы гофмановского «Крошки Цахес». Это произведение сразу же после его перевода на рус-

ский язык Кетчером в 1844 г. вызвало горячую симпатию Белинского. В многочисленных письмах Боткину критик говорит о страстном желании опубликовать эту повесть в надеждинском «Телескопе», во главе которого стоял он тогда. Но напечатать ее не удалось, потому что «премудрый синедрион решил, что не прежде 10 лет можно его разрешить, ибо-де много насмешек над звездами и чиновниками» (XI, 525).

«Достолюбезнейший Кетчер, спасибо тебе, тысячу раз спасибо за «Мейстера Фло». А «Цахеса» к тебе не посылаю: нечего ему делать ни у тебя, ни у Боткина, а пусть он полежит у нас, посидит у моря, да пождет погоды — авось и в печать попадет»,— говорит он в письме к Н. Х. Кетчеру от 16/VIII 1846 г. (XI, 545).

В этих письмах перед нами предстает Белинский не только критиком, но и популяризатором и издателем лучшего произведения Гофмана. Факт, заслуживающий внимания!

Итак, то, что для Белинского в конце 30-х годов в оценке Гофмана было второстепенным, становится в 40-х годах основным. И обусловлено это было новым периодом в деятельности Белинского, периодом выработки его реалистической эстетики. Критик теперь в Гофмане видел не только чудного фантаста, но и глубокого мыслителя, беспощадного критика. В рецензии на сочинения Одоевского (1844 г.) он говорил, что главное в Гофмане «едкий юмор и всегда живая мысль». Как бы подведением итогов взглядам Белинского на творчество Гофмана можно назвать 2 его статьи: «Антологию из Жан Поля Рихтера» (1844) и рецензию на роман Эжена Сю «Тереза Дюкойе» (1847). Именно здесь критик определяет силу Гофмана-романтика, сравнивает его с другими, выявляет его слабости. В статье «Антология из Жан Поля Рихтера» Белинский, сравнивая Рихтера и Гофмана, по существу выделяет Гофмана, отводит ему особое место в немецком романтизме.

Высоко в целом оценивая творчество Рихтера, Белинский говорит, что «по таланту Гофман вообще выше и замечательнее Рихтера». И затем, развивая эту мысль, он говорит не столько о художественном превосходстве писателя, сколько об общественной силе его дарования, о земной любви и страданиях.

Противопоставляя Рихтера и Гофмана, Белинский увидел в творчестве последнего «глубокую, страдальческую любовь к земной жизни».

Если Гофман «задыхался в жизни пошлой и скучной», то Рихтеру «все равно, где бы ни жить, и он может быть доволен всяким обществом, лишь бы оно не мешало ему жить внутри самого себя», если Гофман «страдал и мучился вместе со своими героями и не мог никак уйти от грешной жизни», то «герои Рихтера, или, лучше сказать, его выспренных фантазий, все люди восторженные, которые живут только в одних высоких, поэтических мгновениях жизни, никогда не зевают и всегда импровизируют вместо того, чтобы говорить». «Надо отдать им полную справедливость,— замечает критик,— они люди прекрасные, но только с ними скука смертельная» (VIII, 232).

Белинский через этот ряд образных сравнений, как через увеличительное стекло, сумел в романтизме Гофмана передать его мятежную душу, а в его героях — людей мучительной судьбы и страданий.

Это противопоставление Рихтера и Гофмана как бы дает критику основу для характеристики юмора Гофмана, в котором выразилась его любовь-ненависть.

«Юмор Гофмана гораздо жизненнее, существеннее и жгучее юмора Жан Поля,— и немецкие гофраты, филистеры и педанты должны чувствовать до костей силу юмористического гофманова бича» (VIII, 231).

Юмор Рихтера Белинский называет «добродушным». Он «никого не кусал и не сердил, как юмор Гофмана». В рецензии на роман Эжена Сю (1847 г.) Белинский пишет: «Обладая удивительным юмором, при огромном таланте изображать действительность во всей ее истинности и казнить ядовитым сарказмом филистерство и гофратство своих соотечественников, он в то же время, как истинный немец, призракам своего расстроенного воображения и фантастическим нелепостям принес в жертву и свой несравненный талант, и бессмертие имени своего в потомстве» (X, 107).

Белинский в последних своих высказываниях о Гофмане пытается показать всю сложность его противоречий, акцентируя внимание на его слабых сторонах, тем самым предостерегая от этого его русских подражателей.

Но именно в них же критик сумел увидеть общественный характер его юмора и его общественную значимость («казнь пошлости»). Наконец, подобно Герцену, Белинский в юморе Гофмана увидел глубокие жизненные корни, умение не только импровизировать, но и говорить правду, жить не только в одних высоких поэтических мгновениях жизни, но и спускаться на землю. Было бы ошибочно думать, что Белинский сделал Гофмана реалистом. Он со всей трезвостью осудил его односторонность в подходе к действительности, призрачность его идеала.

Но у Белинского есть мысль о движении Гофмана к более диалектическому и правдивому изображению жизни, о стремлении «идти новою дорогою».

В рецензии на роман «Тереза Дюкойе» критик об этом пишет так: «Артист по натуре, поэт, живописец и музыкант, одаренный в высшей степени художественным смыслом,— как только познакомился он с романами В. Скотта, тотчас понял и то, что это истинные произведения творчества, и то, что его собственные романы — незаконнорожденные дети искусства. Тогда написал он лучшую свою повесть, так громко свидетельствующую об огромности его таланта — «Мастер Иоганес Вахт», в которой уже не было ничего фантастического. Казалось, он решился идти новою дорогою, но было уже поздно; вскоре после того он умер, истощенный беспорядочным образом жизни» (X, 107).

В этом высказывании Белинского, подводящем итог его оценки Гофмана, ясна мысль о новом качестве творчества немецкого писателя. Вряд ли здесь можно говорить о движении к реализму, но то, что критик сумел увидеть определенную эволюцию в творчестве «чудного гения», говорит о глубине его восприятия Гофмана, о глубоком интересе к нему.

Не случаен и тот факт, что уже на последнем этапе своей критической деятельности, в пору борьбы за реализм, Белинский пристально всматривается в творчество великого романтика Гофмана.

На этом можно было бы и поставить точку в вопросе об отношении В. Г. Белинского к творчеству Гофмана, но нас тревожит еще один вопрос, какое значение для русской литературы видел Белинский в творчестве Гофмана, зачем он постоянно обращался к нему?

Конечно, уже и то, что было сказано, дает нам основание говорить о том, чем был близок Гофман критику, от чего он предостерегал его русских подражателей и на что советовал им обратить внимание.

Но мы окончим оценку Гофмана Белинским одним любопытным высказыванием критика из его письма к Боткину. Смысл этого высказывания можно понять лишь из всего контекста письма.

Это письмо было ответом на письмо Боткина от 22/X 1840., в котором тот сообщал о своем охлаждении к А. А. Бакуниной. 25/X 1840 г. Белинский отвечает Боткину.

Комментируя следующие строки послания Боткина: «...благославляю прошедшее — оно было воспитанием моим, вратами, через которые вступил я в разумную, а не фантастическую действительность», Белинский дает образную характеристику этого «прошедшего» в лице Бакуниной.

«Эта девушка не для земли: она прекрасна, как мечта, и создана для мечты; в ее жилах льется эфир, а не кровь, в ней много свету, но нет цвета, по крайней мере, определенного, нет огня, который бы одолевал водяное начало, и нет воды, которая умеряла бы огонь».

Дав эту поэтическую характеристику той, что олицетворяла «страсть и порыв», Белинский спрашивает: «Отчего она такова?» И не давая прямого ответа, продолжает: «Скажи мне, отчего Гофман был фантаст, а Пушкин был действителен, ты Пушкина ставишь выше, но в своем миросозерцании даешь место и Гофману, любишь его, дивишься ему.

Дай же место и ей в мире божием, может быть, ее назначение быть вратами и воспитанием» (XI, 560).

И в этих последних словах едва ли не скрывается весь смысл отношения критика к творчеству Гофмана. Гофман, а в его лице и прогрессивный романтизм были для Белинского и для русской литературы «тем воспитанием, вратами, через которые вступают в разумную, а не фантастическую действительность», но такую разумную, на которой остался отсвет фантастической. Белинский своей оценкой творчества Гофмана показал возможность сосуществования в миросозерцании человека и Пушкина и Гофмана, не как двух полюсов в развитии литературы, а как двух взаимосвязанных направлений в литературе. Казнь пошлости и внутренний свет, озаряющий другую жизнь, боль за человека, неравнодушное отношение к его страданиям, глубокий интерес к вопросам искусства и личности художника — вот что, пожалуй, привлекало Белинского в Гофмане.

Поэтому и становятся особенно понятны слова критика: «Я страстно полюбил Гофмана, не расстался бы с ним...» (XI, 508).

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

Ученые записки, № 83 1973

О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ РОМАНОВ И. С. ТУРГЕНЕВА 50-х ГОДОВ

(«Рудин», «Дворянское гнездо»)

Л. А. ГЕРАСИМЕНКО

Вопрос изучения специфики любого индивидуального жанра предполагает целый ряд аспектов. Так, изучение жанра романа, и, в частности, романа Тургенева, невозможно себе представить без включения его в общую типологию жанра, без выяснения его генезиса и традиций, без исследования поэтического строя романа и элементов содержательной его структуры.

Исследование жанра можно считать плодотворным прежде всего при условии обращения к теории и истории этого жанра, к самым основам его поэтики. Чтобы понять, например, что делает роман Тургенева именно романом, чтобы найти необходимый критерий для разграничения романа и повести и подобрать ключ к решению давних споров по поводу «гибридности»[1]) тургеневского романа, необходимо выяснить вопрос о жанрообразующих признаках больших и малых эпических форм, т. е. о типологических принципах изучения жанра. Но ни в чем так не проявляется своеобразие формы романа, как в самом его поэтическом строе, исследование которого позволяет поставить проблему взаимодействия разнообразных составных элементов романа, синтеза в его структуре эпического, драматического и лирического, выявив при этом ту специфическую поэтическую доминанту, которая и придает тургеневскому роману особое и неповторимое звучание в многоголосом полифоническом строе русского реалистического романа.

Последний аспект и будет по преимуществу предметом рассмотрения в этой статье.

Роман Тургенева как личный, «персональный» роман[2]) находится в русле общей традиции русского и западноевропейского реалистического романа XIX века.

Выдвижение на первый план человеческой личности, интерес к перипетиям мысли и чувства, к внутреннему миру души и сердца диктовался самим требованием буржуазной эпохи с характерным для нее и неведомым доселе обособлением индивида. Но «личный роман» XIX века был подготовлен двумя линиями предшествующего развития: «психологическим романом» типа Стерна и Руссо, с одной стороны, где интерес сосредоточен на внутреннем психологическом движении образа,

---

[1]) Термин А. Г. Цейтлина. См. его книгу «Мастерство Тургенева-романиста», «Сов. писатель», М., 1958, стр. 264.

[2]) См.: Л. В. Пумпянский о «персональном» романе в его работе «Тургенев и Запад» — И. С. Тургенев. Материалы и исследования. Орел, 1940. Сборник под ред. Н. Л. Бродского.

и нравоописательным, событийным, или «плутовским», романом — с другой, несущим в себе энергию чисто внешнего движения. (Роман этот представлен в XVIII веке Фильдингом и Смоллетом, у которых внимание акцентируется на «объективной картине мира»)[3]). Психологический роман XVII века Мадлен де Лафайет («Принцесса Клевская») и проза Ларошфуко, взрыхлившие почву для личностного романа XIX века, создали только внутреннюю жизнь личности, но еще не саму личность. Проблема личности во внешнем своем аспекте связана с исследованием обстоятельств, среды. И осознание того, что человек не замкнут в самом себе, что он продукт и порождение среды, определенной эпохи, что он историчен, детерминирован, было завоеванием литературы критического реализма. Как пишет Ральф Фокс, стало ясно, что «каждый человек имеет как бы двойную историю, поскольку он в одно и то же время тип, человек с социальной историей, и индивидуум, человек с личной историей». И важнее всего было то, что «последний в конечном счете обусловлен первым»[4]). В связи с этим неизменным условием «романа личности» становится, по выражению Белинского, «художественный анализ общества...невидимых основ его»[5]).

Исследование же и постижение обстоятельств, которыми порождается личность в ее индивидуальном своеобразии, влечет за собой стремление к «экстенсивности» (Б. А. Грифцов), т. е. к эпичности внутри «персонального», личного романа. Таким образом, две ранее противоречивые и разрозненные тенденции внешнего и внутреннего движения, линии «центростремительного» и «центробежного» романа стали в новом романе служить одной общей цели — осуществлению всестороннего и полного представления о личности, о двуединой ее природе; именно на этом пути стал возможен роман Толстого и Достоевского, поднявшийся в их творчестве на новую мировую ступень.

Романы Достоевского и Толстого замечательны необыкновенной разработкой психологии личности. Они в высшей степени «интенсивны». Достоевский устремляет пристальный и безжалостный взгляд в глубины человеческого духа, при этом обыденный, даже незначительный, примелькавшийся факт действительности вырастает у него до размеров фантастических,— обыкновенный, средний, из трясины жизни выхваченный человек подан как личность духовно исключительная, необычайно сложная, будь то бедный чиновник Макар Девушкин, или нищий студент Родион Раскольников. Достоевский как бы укрупняет обыденные прозаические факты и лица, дает человеческие страсти на пределе их духовного максимализма. Но эта необычайная «интенсивность», развитость «личного» элемента сплетается у него с не менее широко развитой тенденцией к «экстенсивности»: в пересечении восприятий различных его героев развертывается целое панорамное полотно русской действительности, захватывающая картина потрясаемой катастрофами жизни. Именно слияние двух потоков — «интенсивного» и «экстенсивного» — позволило ему в характерных для русской жизни типах представить вечные, «проклятые» вопросы общечеловеческого бытия. На этом пути Достоевский создал совершенно особую в русской литературе поэтику романа, сплавив воедино традицию авантюрного, «черного» романа,

---

[3]) О двух направлениях в развитии романа см. в работах: Б. Грифцов. Теория романа. М., 1927; В. Кожкинов. Роман — эпос нового времени. Теория литературы, т. 2, Изд. «Наука», М., 1964; Р. Фокс. Роман и народ. ГИХЛ, М., 1960.

[4]) Р. Фокс. Указ. соч., стр. 67.

[5]) В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. Изд. АН СССР, М., 1953, т. VIII, стр. 106.

«богатого происшествиями, но бедного психологией»[6]), с традицией романа «центростремительного», направленного внутрь, но лишенного внешней событийной подвижности[7]).

По-иному приходит к пересозданию жанра Л. Толстой в своем романе-эпопее. В отличие от Достоевского, многообразный поток жизни, «народное море» ее представлен у него как самодвижущийся, идущий своим ходом и чередом, независимо от состояний различных воспринимающих его субъективных сознаний. Подлинная эпичность романа Толстого — в ощущении власти царящего извне исторического закона, бытия, судьбы, ибо «эпос непременно дает мир большим, чем героя»[8]). И постижение этого самостийного, объективного хода движения жизни, подлинных, не зависящих от воли и интересов человека пружин, при непрерывном обнаружении причастности своего индивидуального «я» к всеобщему, «роевому» миру, составляет смысл развития толстовской личности. И потому громадный эпический простор должен был явиться у него основой скрупулезнейшего микроскопического анализа — «диалектики души»[9]).

Но роман Достоевского и Толстого был уже завершением, а потому наиболее ярким выражением тенденции. Начало ее в Пушкине, в романе «Евгений Онегин».

«Онегин» Пушкина был воплощением гармонического равновесия двух линий развития, в котором обе стороны — внутреннее, психологическое движение героев и стремление к широте охвата действительности — представлены одинаково равноправно. В последующем развитии русского романа намечается как бы два крайних полюса: Лермонтов с его тенденцией к «интенсивности», с изображением «истории души», и Гоголь, у которого в его безгеройном романе акцент смещается в сторону эпического изображения быта.

Интенсивность героя в богатстве внутренней темы — движение и смысл романа составляют постепенное постижение характера героя, погружение в мир его сложной и противоречивой души. Причудливое и органическое сплетение элементов авантюрного романа, романтической новеллы и светской повести служили раскрытию главной психологической задачи.

В «Мертвых душах», где Гоголь уходит в широту захвата коренных жизненных пластов, сам характер конфликта, вскрывающего основные противоречия русской национальной жизни — России народной и России помещичьей, чисто эпический.

Эпичность гоголевского романа определила и своеобразие его психологического анализа. Гоголь дает обобщенную психологию класса, целых сословий, ибо его интересуют главные антагонизмы, потрясающие крепостническую Русь. Естественно, что при таких обобщенных масштабах личность, как индивид, явилась бы слишком мелким объектом, индивидуальное развитие в силу самой такой установки на целые

---

[6]) Б. А. Грифцов. Теория романа. ГАХН, М., 1927, стр. 135.

[7]) Об оригинальной поэтике романа Достоевского см.: Б. А. Грифцов, Указ. соч.; Л. Гроссман. Поэтика Достоевского. М., 1925.

[8]) Г. Д. Гачев. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. Изд. «Просвещение», М., 1968, стр. 140.

[9]) О связи эпической широты с «диалектикой души» у Толстого см. в работах: С. Г. Бочаров. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького. В кн.: «Социалистический реализм и классическое наследие». ГИХЛ., М., 1960; он же: Л. Толстой и новое понимание человека. Диалектика души. В кн.: «Литература и новый человек», Изд АН СССР, М., 1963; Б. Бурсов. Лев Толстой и русский роман. Изд. АН СССР М.—Л., 1963.

сословные группы просто не могло входить в сферу наблюдений писателя, ибо перед ним стояла совершенно иная художественная задача. Невозможно отказать Гоголю в психологизме, он глубоко разрабатывает социальную психологию, но разрабатывает ее статично, и потому характеры его — это, в самом деле, как будто «окаменевшие позы», «застывшие маски»[10]); повествование «Мертвых душ» и «Ревизора» держится все время на внешней интриге, психологического движения нет в его персонажах. У него «экстенсивное» развитие совершилось за счет «интенсивного», внутреннего. Характерно, что поэтика его романа, как отмечено в работах Д. Е. Тамарченко,— особенная в русской литературе, уходящая своими корнями в традицию нравоописательного романа до XIX века, романа Фильдинга и Сервантеса, в русской литературе — Нарежного[11]).

В 50-е годы после Гоголя совершается возвращение к пушкинской и лермонтовской традиции «личного» романа — у Гончарова, Тургенева, Писемского и затем Достоевского и Толстого.

Обостренное внимание к «внутреннему человеку» в послегоголевскую эпоху 50-х годов отвечало, во-первых, требованию времени — понять и объяснить характер передового общественного деятеля, призванного способствовать улучшению народной участи. Кроме того, оно имело субъективную основу в мировоззрении русских романистов-просветителей, которые, не видя социальных путей преобразования действительности в соответствии со своим гуманистическим идеалом, стремились в какой-то мере найти опору в самой натуре человека: в его высокой идеальности и самоотвержении, как Тургенев, в «чистоте нравственного чувства», как Толстой, в обращении к «непосредственным источникам сердца», как Достоевский.

Но важно отметить, что возрождение «онегинской традиции» личного романа происходит уже на новой основе — на основе гоголевской «натуральной школы». Особенно ощутима связь с гоголевской традицией в романе Гончарова, по-своему она представлена у Достоевского, не столь явно, но все-таки заметно проступает у Тургенева.

Романы двух великих современников, двух антагонистов — Тургенева и Гончарова — являют пример двух противоположных и тем не менее, в общем родственных, типов романа. У того и другого романиста интерес сосредоточен на личности, на внутреннем психологическом движении персонажей. Событийная фабульная линия очень проста, жизненна, роль внешней интриги ослаблена, из их романов совершенно уходит авантюрный элемент, имеющий место у Лермонтова и Гоголя.

Роман Гончарова эпичен по самой своей сути, — основа эпического в его романе кроется в господстве всеобщих имущественных отношений над личностью, — и потому у Гончарова царит стихия быта, захлестывающая и порождающая героя. Но Гончаров столько же уходит в широту захвата русской жизни, в живописание мертвого окостеневшего уклада, сколько внутрь души своего героя. В романе Гончарова обе эти стороны равновелики.

Природа романа Тургенева несколько иная. У него все внимание «сосредоточено на личности, все остальное в отдалении». Акцент ставится на внутреннем психологическом состоянии персонажей, сфера же эпического, как справедливо отмечено исследователями, относительно сужается у него. Опыт его первого неудачного романа «Два поколения»

---

[10]) Б. Эйхенбаум. Как сделана «Шинель» Гоголя. Сквозь литературу. Сборник статей, Academia, Л., 1924, стр. 177.

[11]) Д. Е. Тамарченко. Из истории русского классического романа. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 124.

и замысел неосуществленного исторического романа о Никите-«Пустосвяте»[12]) свидетельствуют о том, как не свойственна была для него чисто эпическая стихия. Тургенев сам очень хорошо чувствовал недостаток в своем романе эпического элемента и в этом плане разрыв с укоренившейся традицией. («Кому нужен роман в эпическом значении этого слова, тому я не нужен, но я столько же думаю о создании романа, как о стоянии на голове»[13]), — пишет он Гончарову 7 апреля 1859 года).

Для Гончарова и Писемского, писателей, противоположных Тургеневу по эпическому складу дарования, не случайным было отталкивание от поэтики тургеневского романа, последний казался им слишком «эскизным», необстоятельным, смыкающимся с повестью. Еще Добролюбов проницательно заметил, что Тургенев не в состоянии был бы написать «героическую эпопею». «Его дело совсем другое: из всей Илиады и Одиссеи он присваивает себе только рассказ о пребывании Улисса на острове Калипсы, и далее этого не простирается»[14]).

«Тургенев вовсе не эпический поэт в строгом смысле этого слова, — писал Ю. Шмидт. — Он не старается изобразить какое-нибудь событие во всех подробностях по законам эпической рутины»[15]). В самом деле, Тургенева мало интересует бытовая обстановка, в которой действует герой; отношения семейные, имущественные, быт в его материальном смысле как субстанция омертвевшая, неподвижная, для него несуществен. И эта сфера не является решающей для понимания характера тургеневского героя. В понятие среды, формирующей тип личности, включается вся культурная и идеологическая атмосфера эпохи, область общественных и политических идей, духовно-нравственное сознание общества. И потому типичность его героев выходит за рамки социальной их принадлежности, узкой сословности. Тургеневский герой создается противостоянием среде, быту, в том его статическом смысле, в каком он осознан у Гончарова. Обломов и Райский с их барской психологией целиком укладываются в «обломовский» быт. Рудин и Лаврецкий созданы сопротивлением ему. Утверждая понятия высшей нравственности, они вступают в противоречие с установившимся законом жизни, осуществляя таким образом акт своей индивидуальной воли и свободы. Именно такого типа герой, претендующий противопоставить свою волю сложившемуся миропорядку, занимает преимущественное внимание Тургенева; «картина же повседневной, будничной жизни отходит у него на второй план»[16]). И в этом смысле эпическое начало не могло остаться превалирующим в романе Тургенева. Власть бытия, обстановки, господствующая у Гончарова, уступает у Тургенева место внутренней воле героя, его действию, или, вернее, намерению к действию.

Если говорить о первых двух романах Тургенева, то здесь недостаток эпичности кроется в самом характере тургеневского героя, в понимании и осмыслении писателем типа «слабого человека». В концепции личности Тургенева, генетически связанной с «романтическим идеализ-

---

[12]) Ю. Д. Левин. Неосуществленный исторический роман И. С. Тургенева. В кн.: «И. С. Тургенев (1818—1883—1958). Статьи и материалы», Орел, 1960, стр. 96—132.

[13]) И. С. Тургенев. Полн. собр. соч., и П. Письма, т. 3. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 290.

[14]) Н. А. Добролюбов. Когда же придет настоящий день? Литературно-критические статьи. Минск, 1953, стр. 130.

[15]) Иностранная критика о Тургеневе. СПб., 1884, стр. 14.

[16]) Н. И. Пруцков. Русский роман 40—50-х годов. В кн.: «История русского романа», т. 1. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 364.

мом 30-х годов, общее, альтруистическое, и личное, эгоистическое, начала в человеке мыслятся как противоположные и разнонаправленные силы. И внутренний конфликт в «лишнем человеке», заключающийся в разладе личных и общественных устремлений, в психологическом разрыве с общенародной жизнью, как бы подрывает основу цельного эпического характера.

И Рудин, и Лаврецкий устремлены к общественной пользе, свое назначение они видят в том, чтобы способствовать благу всеобщему, которое для Рудина заключено в абстрактных идеалах немецкого идеализма, для Лаврецкого — в конкретно и определенно понятой пользе — помогать улучшению участи крепостного мужика. Но само дело, которое они ставят целью своей жизни, остается для них внешним, тяжким бременем, не продиктованным внутренней потребностью натуры. Долг и заветное, живое, естественное желание счастья оказываются для этого типа героя полярными противоположностями. Рудин подавил в себе эту жажду счастья; он, «энтузиаст, служитель идеи», жертвует собой ради отвлеченно понятого долга.

«От деятельности, от блаженства деятельности я никогда не откажусь, но я отказался от наслаждения. Мои надежды, мои мечты и мое собственное счастье не имеют ничего общего», — так говорит он Наталье (2, 76).

Внутренний психологический конфликт переживает Лаврецкий, и гораздо острее, чем Рудин. Он дан в романе в противоречивых метаниях между двумя непримиримыми крайностями: необходимостью исполнить свой долг, отказавшись от счастья, и неистребимой жаждой «заветного кубка, в котором кипит и играет золотое вино наслажденья» (2, 306)[17].

И тот и другой жертвователи, не способные обрести душевной гармонии.

Они, выражая в конечном итоге потребности общей жизни, лишены внутренней цельности, которая, по Гегелю, является неотъемлемым качеством эпического характера[18], и в этом смысле они ближе к понятию характеров драматических.

Истинная и специфическая природа романов Тургенева и есть драматизм. Концепция драматического обусловлена определенным моментом индетерминированности характера: герои Тургенева в какой-то мере сами виноваты в своей трагической вине, в силу природной слабости своей натуры. Если для эпоса судьба является извне, как торжество необходимости, как власть стоящих над человеком обстоятельств, то в драме «существенный определяющий момент составляет внутренняя воля»[19]. Тургенев как будто переносит в свой роман основной принцип драмы, в которой, по Гегелю, важнее всего «внутренняя духовная сила или слабость»[20].

Сам Тургенев понимал именно таким образом сущность драматической ситуации и драматического характера. «Истинно драматические положения, — пишет он, — возникают не тогда, когда добродетельные люди борются со злыми, как в мелодраме, или когда люди страдают от внешних бедствий, например, от моровой язвы или от землетрясения. Драматические положения возникают тогда, когда страдание неизбежно

---

[17]) Сноски на Тургенева даются по изданию: И. С. Тургенев. Собр. соч. в 12-ти томах. ГИХЛ, М., 1953—1958 с указанием в скобках тома и страницы.

[18]) Гегель. Лекции по эстетике. Соч., т. XIV, Соцэкгиз, М., 1958, стр. 253.

[19]) Там же, стр. 253.

[20]) Там же, стр. 244.

вытекает из характеров людей и их страстей. В драмах Шекспира мы находим именно такие положения»[21]).

Именно такого рода драматические положения, вытекающие из характеров людей, мы встречаем очень часто в романах Тургенева. И по этому основополагающему принципу его роман соприкасается с романом Достоевского. Но если герой романа-трагедии Достоевского чрезвычайно активен в противопоставлении своей воли железному историческому закону, постоянно вступая в неравную схватку с судьбой[22]), то драматическая природа романа Тургенева оборачивается иной стороной, здесь определяющим моментом является внутренняя слабость, пассивность героев.

Интерес к духовно выдающейся личности героя был связан у Тургенева с теми большими общественными задачами, которые он возлагал на нее перед лицом истории. Но герой его всегда остается одиноким на исторической площадке, бессильным изменить неправый, от века установленный порядок; в самом фатализме и пессимизме Тургенева отражается крушение его идеалистических иллюзий во взгляде на историю, ибо перед вопросом: «Что же такое история?.. Провидение, случай, ирония или рок?» (12, 75). Сам он остановился в трагическом недоумении.

Современники писателя очень хорошо почувствовали драматическую сущность его романов, что особенно ясно выразилось в «Дворянском гнезде». Говоря о главных героях романа, Лаврецком и Лизе, Анненков отметил, что «страдательное положение есть их удел на земле, притом удел, столько же данный им извне, сколько взятый на себя по охоте»[23]).

Драматическая природа конфликта влечет за собой драматический по преимуществу способ раскрытия характеров. Исследователями отмечались такие особенности поэтики романов Тургенева, как драматический способ ведения действия, драматическое построение сцен и т. д.[24]).

Романы «Рудин» и «Дворянское гнездо» в самом деле распадаются на отдельные драматические сцены: сцена в гостиной Ласунской и импровизация Рудина (но сам способ подачи этой импровизации опять-таки эпический — речь дается не в непосредственном монологе героя, а через авторское лирическое описание), Лиза и Лаврецкий в гостиной, в саду и т. д. При этом роман Тургенева, в силу отсутствия или незначительности в нем элемента внешнего действия, тяготеет к психологической драме. Если в эпосе, по Гегелю, герои раскрываются в полноте проявлений их духовного облика, влекомые и захваченные потоком событий, то в драме определяющим является действие. В романе Тургенева как раз преобладает психологическое внутреннее действие, характер героя раскрывается обыкновенно через один ключевой эпизод, определенную драматическую ситуацию, главным образом, через любовную коллизию.

По замечанию А. Григорьева, роман «Дворянское гнездо» по сути дела являет собой «драму, в которой одно только отноше-

---

[21]) Цитируется по кн.: С. М. Петров. «И. С. Тургенев». Творческий путь. Гос. изд. худ. лит., М., 1961, стр. 149.

[22]) См.: В. Кирпотин о романе-трагедии Достоевского. Его статья «Типология русского романа». «Вопросы литературы», 1965, № 7.

[23]) П. В. Анненков. «Дворянское гнездо». Роман И. С. Тургенева. «Русский вестник», 1859, т. 22, № 8, стр. 525.

[24]) См. работы: В. Баевский. «Рудин» (К вопросу о жанре). «Вопросы литературы», 1958, № 2; Г. Курляндская. Сцены драматического действия в романах И. С. Тургенева. Уч. записки Орловского пединститута, 1964, т. XXIII.

н и е разработано, — живое органическое целое, вырванное почти безжалостно из обстановки»[25]).

Смыкаясь в своей внешней несобытийности с психологической драмой, роман использует драматические способы представления характера. «Если задать себе вопрос, что делает Лаврецкий, то ответить будет довольно трудно, — справедливо писал В. П. Кин. — ...Образ героя возникает преимущественно из р а с с к а з а и р а з г о в о р а, а не из его поступков»[26]).

По природе внутренней психологической «контраверсы» тяготея к драме, роман Тургенева в основе своей в качестве организующего центра имеет все-таки коллизию эпическую — столкновение духовно богатой, прогрессивно настроенной личности с установленным порядком вещей.

Таким образом, он заключает в себе двойной конфликт: противопоставление героя и мира — собственно эпическую коллизию — и психологический конфликт внутри личности как коллизию драматическую. Такая двойная «контраверса» является источником захватывающего драматизма романов Тургенева и объясняет своеобразие их жанровой структуры в сочетании эпического и драматического.

Эпический, социально значимый конфликт отличает роман Тургенева от его повести, имеющей обычно в виду раскрытие интимно-психологической темы. И «Рудин», как верно отмечает С. Е. Шаталов, уже «не мог остаться повестью о первой любви, потому что в любовную коллизию вступил герой, созданный для идеологических коллизий»[27]).

Характерно, что эволюция внутри жанра от «Рудина» к «Дворянскому гнезду» идет по линии нарастания эпического. Если в «Рудине» акцент ставится на внутреннем психологическом конфликте личности, то в «Дворянском гнезде» усиливается линия внешнего основного конфликта — нравственного разобщения героев с дворянской средой, противопоставления двух миров — идеального, возвышенного строя мыслей и чувств Лаврецкого и Лизы, и пошлости, духовной ограниченности представителей антинародного, антигуманного мира Варвары Павловны и Паншина.

Обострение внешнего конфликта во втором романе Тургенева отметил Добролюбов, для которого «драматизм положения Лаврецкого заключается уже не в борьбе с собственным бессилием, а в столкновении с такими понятиями и нравами, с которыми борьба действительно должна устрашить даже энергического и смелого человека»[28]).

Во втором романе Тургенева в полную силу звучит это противостояние «поэзии сердца прозе отношений», которое Гегель считает типично романной коллизией, с чем и связано усиление в нем эпического начала.

Обострение основного конфликта в противопоставлении двух миров сказалось в поэтике контрастов «Дворянского гнезда». Роман весь соткан из диссонансов. Светлая, почти идиллическая заставка его — картина весеннего дня вначале — сменяется трагическим финалом. По контрасту дается построение сцен, перебивка разных планов повествования, намеренное повторение в различной тональности одной и той же сходной ситуации (две встречи Лаврецкого с Леммом: после сцены ночного

---

[25]) А. Г р и г о р ь е в. Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо». Литературная критика. Изд. «Худ. лит-ра». М., 1967, стр. 272.

[26]) В. П. К и н. Гамлетизм и нигилизм в творчестве И. С. Тургенева. «Литература и марксизм», кн. 5, 1929, стр. 92.

[27]) С. Ш а т а л о в. Финал и развязка «Рудина». Уч. зап. Арзамасского пединститута, т. V, вып. 4, 1962, стр. 104.

[28]) Н. А. Д о б р о л ю б о в. Литературно-критические статьи. Учпедгиз, Минск, 1953, стр. 115.

свидания в саду и после приезда жены, две встречи с Лизой на паперти и т. д.). Идея контраста пронизывает все повествование глубоким драматизмом. Сама авторская манера контрастна. С одной стороны, высокое лирическое одушевление мелодии Лемма, с другой, — гоголевская ирония в обрисовке отрицательных персонажей, например, Гедеоновского, в котором все «дышало приличием и пристойностью, начиная с благообразного лица и гладко причесанных висков до сапогов без каблуков и без скрипу» (2, 144).

В дальнейшем в «Накануне» при цельности и монолитности характеров героев произойдет переакцентировка в сторону эпического конфликта, хотя в «Отцах и детях» снова с прежней силой выступит внутренний драматизм как разлад в душе «самоломанного» Базарова, и это произойдет при резкой обнаженности остро социальной коллизии, определяющей расстановку политических сил в общественной борьбе 60-х годов. Характер двойного конфликта в первых романах Тургенева определяет особенности их сюжетного построения и композиции.

«Рудин» отличается центростремительной композицией, при которой основной луч света направлен на главного героя, все остальные лица важны здесь, чтобы оттенить и объяснить характер героя; в угоду Рудину, например, ломается логика поведения второстепенного персонажа Лежнева (в этом смысле «Рудин» однотипен с «Героем нашего времени»); «Дворянское гнездо» замечательно уже глубоким погружением героя в народную стихию, в плавное и неторопливое течение жизни, когда Лаврецкий ощущает себя будто «на самом дне реки»; Лаврецкий не занимает такого центрального положения в композиции, как Рудин, он более равноправен с остальными героями и не заслоняет собой ярко и сочно выписанных второстепенных действующих лиц, таких, как Марфа Тимофеевна или Варвара Павловна, которые важны не только в сравнении с ним, но и сами по себе. Кроме того, роман отличается большим числом персонажей и обстоятельной разработкой фона действия в ретроспективе русской жизни за полтора столетия, о чем свидетельствует родословная Лаврецкого, уже сама по себе являющаяся затормаживающим действие чисто эпическим моментом[29]).

Биографические отступления в прошлое, постоянное возвращение действия вспять — не формальный прием для Тургенева. Они содержательны в том смысле, что выводят «драму любви» на громадный исторический простор, создают широкую панораму русской жизни, тем самым раздвигая и разрушая каркас семейно-бытового романа. Эпическая содержательность этого оригинального тургеневского приема заключается в том, что благодаря ему широко распахиваются двери истории и неизмеримо расширяются пространственно-временные рамки повествования. В романе из современной жизни в р е м я присутствует в трех своих аспектах: прошлом, настоящем и будущем. Прошлое дано в генеалогии Лаврецкого, настоящее — это на глазах у читателя возникающая драма героев. И, наконец, в эпилоге, когда Лаврецкий прощается со своим прошлым, которое только что развертывалось перед нами как живое и трепетное н а с т о я щ е е м г н о в е н и е, когда он приветствует молодое поколение, время устремляется в будущее; преодолевая пессимизм героя и автора, оно создает оптимистическое ощущение перспективы завтрашнего дня. Так это двойное смещение временных рамок в нарушение хроникального принципа на небольшом пространстве ро-

[29]) О двойной эпической содержательности отступлений в прошлое в «Дворянском гнезде» см. работу С. Е. Шаталова «Отступления в прошлое и их функции в сюжетно-композиционной структуре романа Тургенева «Дворянское гнездо». Уч. зап. Арзамасского пединститута, т. V, вып. 4, 1962.

мана и в ограниченном отрезке времени (общее время действия в «Дворянском гнезде» длится около одного года, «чистое» же непрерывное фактическое время занимает не многим более двух месяцев) создает впечатление удивительного эпического размаха.

Но вместе с тем «Дворянское гнездо» является и самым лирическим романом Тургенева, нарастание объективного, эпического идет в нем вместе с нарастанием лиризма, причем оба эти момента оказываются тесно взаимосвязаны. Лиризм выступает у Тургенева как выражение богатых нереализованных возможностей человеческой личности, как пафос идеальных устремлений ее, и обострение эпической коллизии героя со средой несет с собой поток лирического чувства, порождаемого сознанием невозможности осуществления высоких гуманистических идеалов автора при современном состоянии российской действительности.

Эмоциональная стихия в романах Тургенева, окрашивая переживания героев, всегда очень тесно связана с характером автора, она предстает именно как средство субъективного окрашивания эпического в своей основе повествования. Сам же принцип организации материала, способ «съемки действительности» в романах Тургенева — отнюдь не лирический. Лирическая проза Тургенева, так же как и Чехова, являясь таковой по стилевому складу, остается эпичной в своей основе. В лирическом романе (типа романа Хемингуэя) свой, отличный от эпического оформления, способ построения сюжета: в нем события и действующие лица даны сквозь призму воспринимающего сознания субъекта. Мы воспринимаем жизнь не в ее имманентных связях и отношениях, а в той только мере, в какой ее видит или воспринимает герой или автор. Лирический тип сюжета ведет так или иначе к одноплановости в изображении человеческого характера, выхватывает один какой-то угол зрения, наиболее значительный с точки зрения воспринимающего сознания. События, лица, само время даны не в объективном их протекании и существовании, независимо от автора или героя, они компануются впечатлением, сознанием, чувством, т. е. субъективно. Так, в «Жизни Арсеньева» Бунина «фундаментом постройки», средством, монтирующим сюжет, является воспоминание[30]).

В воспринимающем сознании сливаются прошлое и настоящее — время скрещивается постоянно, оно тоже, в отличие от эпического времени, организуется воспоминанием, впечатлением и потому разорвано, фрагментарно, нарушено хронологически; притом оно каждый раз представлено как момент, переживаемый сейчас, только что, мгновенно[31]).

Последовательно проведенный лирический принцип ведет к разрушению эпической формы романа, к потере объективной картины мира, к разорванности сознания, к исчезновению целостности характера и, таким образом, к утрате замкнутой романной структуры.

В романах же Тургенева и способ формирования сюжета, и сам принцип подачи материала — эпический. Тургенев при высокой лирической насыщенности прозы оставался всегда «объективным» художником. «Объективность» отражения мира — та черта, которою Тургенев

---

[30]) О лирическом типе тюжета в «Жизни Арсеньева» см. у В. Днепрова: «О взаимодействии поэтических элементов романа». В его кн.: «Черты романа XX века». «Сов. писатель», М. — Л., 1965.

[31]) См. у Потебни: «Лирика — praesens».

А. А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905 стр. 531.

более всего дорожил. В его романах предстает объективная картина действительности, независимая от его «симпатий и антипатий» истина жизни, лица его «стоят на своих ногах», без помощи автора, логика их поступков и отношений продиктована той обстановкой и обстоятельствами, в которых они находятся, — отношениями времени, «бегом исторического колеса». «Объективная» манера и была истинно романтической манерой Тургенева.

Тургеневский роман, таким образом, является ярким свидетельством синтеза эпического, драматического и лирического начал — того синтеза жанров, который является характерной чертой романа XIX столетия и новым качеством, присущим реалистическому способу отражения действительности. Тенденция к взаимопроникновению и синтезу жанров, к нарушению жанровой «чистоты» и замкнутости становится определяющей в развитии русского классического реализма второй половины века. Она была связана со стремлением к всеобъемлющему и многогранному освещению усложнившихся взаимоотношений между личностью и обществом, к наиболее полному познанию «истории века» и «истории души». Этот процесс захватывает драму (эпическая структура драм Островского[32]) и затем Чехова), и в особенности роман, который, переживая в это время свой расцвет, является в самых разнообразных и оригинальных формах. Роман как «самый широкий, всеобъемлющий род поэзии»[33]) наиболее полно аккумулировал в себе тенденции ко всеобщему синтезу различных жанровых форм и поэтических элементов. В этом ряду стоит и синтетический роман Тургенева.

Но важно отметить, что синтез этот совершается у Тургенева все-таки на эпической основе. И драматизм как разлад в характере героя и как осознание трагического противоречия личности с обществом, и лиризм как выражение потенциальных возможностей личности связаны у Тургенева со сферой эпического. Эпичность, бесспорно, свойственна романам Тургенева в меньшей мере, чем романам Гончарова или Толстого, но тем не менее роман Тургенева не отрывается от своего родового эпического основания, лишать его эпичности, собственно, означает не признавать его романом. Роман Тургенева несет в себе эпические качества в той мере, в какой герой его, хотя и очень часто внутренне раздвоенный, является представителем передовых тенденций национального развития всей русской жизни и, в конечном счете, опосредствованно, выразителем целого общего мира народной жизни. Именно эта «раскрытость» романа Тургенева навстречу общественным потребностям эпохи, тесная связь его с ходом исторического развития России позволяют говорить о его эпичности и решать вопрос «повесть или роман» в пользу последнего. Роман Тургенева — это не «недоношенная эпопея» (А. Григорьев) и не «растянутая повесть или новелла», как принято было считать в нашем литературоведении 20-х годов[34]), это оригинальный жанр чисто тургеневского, поистине синтетического романа, выкристаллизовавшийся на путях освоения русской и западноевропейской традиции.

---

[32]) См. об Островском: Э. М. Жилякова. «Особенности реализма драматургии Островского 70—80-х годов». Автореферат кандидат. диссертации. Томск, 1968.

[33]) В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., АН СССР, М., 1953, т. X, стр. 315.

[34]) См. работы: В. Гиппиус. О композиции тургеневских романов. «Венок Тургеневу». Одесса, 1919, стр. 41; Б. Эйхенбаум. «Сквозь литературу». Academia, Л., 1924, стр. 153; Л. Гроссман. Ранний жанр Тургенева. В его кн.: «От Пушкина до Блока». М., 1926, стр. 278.

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

Ученые записки, № 83 1973

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В НОВЕЛЛИСТИКЕ 80—90-х годов

(К постановке проблемы)

К. О. ВАРШАВСКАЯ

Время как эстетическая категория вызывает в последние годы интенсивный интерес исследователей. Содержательный смысл художественного времени в его историческом развитии, а также различные аспекты его изучения характеризует Д. С. Лихачев[1]). Интересные суждения о ритме как существенной части обобщенного поэтического содержания развивает В. Днепров[2]). Анализу категории времени в культуре средневековья посвятил статью А. Гуревич[3]). Ряд работ характеризуют поэтику времени в стиле Пушкина, Достоевского, Горького. И все же «та загадочная стихия, которая зовется временем» (Томас Манн), остается одной из наименее исследованных проблем теории прозы. Важным аспектом ее является изучение жанровой специфики художественного времени. При этом, если теория романа обогатилась исследованием романного времени в указанной работе Д. Лихачева, в работе В. Шкловского[4]), то своеобразие эстетического времени в малых жанрах еще нуждается в основополагающих разработках. Специфика поэтического времени в новеллистике — один из важнейших «секретов» ее художественности. Читатель рассказа, новеллы осваивает незнакомый ему мир в «один присест», «на одном дыхании». В истинно художественном рассказе необычное соотношение сюжетного времени и времени, затраченного на чтение, создает особый, удивительный эффект интенсивного, озаряющего открытия того, что в жизни осмысливается годами, рождает особый эмоционально- насыщенный ритм душевной жизни читателя.

Содержательный смысл эстетической категории времени в малых жанрах 80—90-х годов весьма многообразен, ибо чрезвычайно сложно чувство времени у людей эпохи.

В конце XIX века историческое развитие приняло ускоренный, по выражению Ленина, «на глазах у всех»[5]) меняющийся характер. Еще не ушли в прошлое исторически-старые, патриархально-крестьянские формы бытия, между тем на них наслаиваются новые, но тут же становящиеся старыми буржуазные тенденции, а сквозь них «на глазах у всех» прорастает будущее, ибо русская буржуазная революция с самого начала была чревата социалистическими тенденциями. Психологи-

---

[1]) Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. «Наука», Л., 1967.

[2]) В. Днепров. Спор о природе романа. «Звезда», 1962, № 7.

[3]) А. Гуревич. Что есть время? «Вопросы литературы», 1968, № 11.

[4]) В. Шкловский. Время в романе. В кн.: Ш. «Художественная проза. Размышления и разборы». М., 1961, стр. 326—339.

[5]) В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4, т. 17, стр. 31.

ческое ощущение неустойчивости, сложности времени предреволюционной эпохи характеризует С. Г. Бочаров: «Россия не просто между формациями, не «распалась связь времен», а времена сошлись и между собою сплелись, нашли одно на другое. На первых порах, на пороге эпохи, в самый момент переворота и краха это может быть воспринято иллюзорно, как свобода от времени, исторической традиции, от закона последовательности и смены времен, уже известного по примеру более развитых стран, от прогресса, под которым разумеется буржуазный прогресс,— как состояние tabula rasa, свобода строить на голом месте»[6]).

Новое ощущение времени влияло и на жанровые искания писателей. Раньше время было мерилом человеческой биографии, лежащей в основе романа. С потерей эпического времени связывает судьбу романа О. Мандельштам: «Чувство времени, принадлежащее человеку, для того чтобы действовать, побеждать, гибнуть, любить — это чувство времени составляло основной тон в звучании европейского романа, ибо еще раз повторяю: композиционная мера романа — человеческая биография... Современный роман сразу лишился фабулы, т. е. действующей в принадлежащем ей времени личности»[7]). В конце XIX века, казалось, время не принадлежит лично человеку; пульс индивидуальной жизни впитывает напряжение исторического процесса; настоящее, прошлое и будущее непосредственно проецируется на любой, самый незначительный момент каждодневной жизни человека; ощущение итоговости исторического развития сливается с ощущением прологовости. В 80-е годы эта способность слиться в едином течении с общим историческим временем и тем самым приобщиться ко всему бесконечному пути человечества чрезвычайно затруднялась вследствие того, что на поверхности жизни царило застойное прозябание: «жизни мышья беготня», казалось, замораживала ощущение человеком времени. Странная, сложная комбинация подспудного динамизма поступательного исторического развития с нервозно-лихорадочным, выбитым из наезженной колеи мироощущением, с «мертвым штилем» застоявшейся общественной жизни определяли тонус 80-х начала 90-х годов. Это сказывалось и на жанровых процессах. Зависимость художественных исканий от нового чувства времени порою улавливали и сами современники, пытаясь объяснить отсутствие крупных жанров: «...мы торопимся жить. Таланты, несомненно, есть, но им не дают, так сказать, настояться; вместе с обществом писатель живет нервною, лихорадочною жизнью, интересы общества сменяются с электрической скоростью, и наблюдатель житейской суеты извлекает из нее лишь шаткое и туманное настроение, не успевая воплотить его в прочные и определенные образы[8]). Действительно, писатели, ограничившие себя ролью корреспондентов, служителей минуты, создавали однодневки, ибо способны были извлечь из текущей жизни лишь эпизоды быта, хронику происшествий, внешние приметы времени. В массовой беллетристике фиксировалось преходящее, ощущение времени не выходило за рамки злобы, вернее, моды дня: не случайно критик того времени говорил, что вопросы и вопросцы в ней возникают и лопаются, как пузыри в луже. Другие писатели, настроенные пантеистически, напротив, словно замораживали время, выталкивая человека

---

[6]) С. Г. Бочаров. Л. Толстой и новое понимание человека. Диалектика души. В сб.: «Литература и новый человек», изд. АН СССР, М., 1963, стр. 227.

[7]) О. Мандельштам. Конец романа. В кн.: М. «О поэзии». Л., 1928, стр. 56.

[8]) «Книжки «Недели», 1898, № 2, стр. 174.

из конкретно-исторической, временной ситуации, вписывая его в якобы всегда стабильное течение вечности.

Писатели декадентской ориентации также были неспособны отразить большое историческое время, ибо могли уловить лишь мимолетные скачки и метания разворошенной психики, сиюминутные настроения[9]). Н. Минский правильно считал, что в символистской поэзии момент преобладает над эпохой[10]). Преломление времени в творчестве одного из крупнейших модернистов Ф. Соллогуба так характеризовал критик В. Кранихфельд: «Он страшно близорук, этот властелин дум нашей растерянной современности, и жизнь, в ее огромном целом, сокрыта для него. На протяжении времен, где умещается прошлое и будущее, он может разглядеть один лишь сегодняшний день да и в нем, собственно, одно лишь переходящее мгновение. Для собственного удобства он раздробил жизнь на «фрагменты», а время на «миги», и связь между отдельными фрагментами и отдельными мигами совершенно не постигается им»[11]). Отталкиваясь от осмысления современности, от «злобы дня», как они презрительно говорят, декаденты провозглашают задачей искусства познать «чистые вечные идеи», «вневременные сущности», свободные от текущих, случайных признаков.

И то и другое ощущение времени выливалось в малые жанры. В одном случае они закрепляли характерную для импрессионистского рассказа тесную связь воспроизведения с только что полученными, отрывочными и хаотичными впечатлениями, передавали ощущение зыбкости, текучести окружающего мира, ничтожество реального «суетного» времени. С другой стороны, в творчестве писателей «молодой школы» беллетристики жанр рассказа оказывался благоприятной формой и для воплощения «маленького времени», вырванного из бесконечности времени, и, как крупинка в песочных часах, совершающего свой неотвратимо короткий, всегда одинаковый путь. Так малые жанры несли в себе угрозу закрепить в эстетической категории времени ощущение индивидуального времени личного обособленного существования как норму бытия. Жанры «молодой школы» беллетристики с их беглой, эскизной манерой письма, с их легкостью, незаконченностью повествования приковывали мысль читателя к сегодняшнему дню, лишая его исторической перспективы, придавая литературе, по словам современного критика, «характер чего-то эфемерного, преходящего, не закрепляющегося, чего-то думающего только о сегодняшнем и забывающего о завтрашнем дне»[12]).

Вместе с тем именно малые жанры таили в себе богатые возможности: на основе обострившегося контакта-антагонизма «большого» и «малого» времени сопоставить в непосредственном соотношении индивидуальное время личной жизни и поступь эпохального времени[13]), по-

---

[9]) Характерно, что ныне экзистенциалисты считают единственно отвечающей ощущению современного темпа жизни новеллу-абстракцию, неопределенную и расплывчатую по содержанию, хаотическую и сбивчивую по ритму, наиболее полно воплощающую психологию индивидуализма.

[10]) Н. Минский. Генрик Ибсен, Пб., 1897, стр. 53.

[11]) В. П. Кранихфельд. В мире идей и образов, т. II, Пб., 1915, стр. 10.

[12]) Д. Коропчевский. Характер современной журналистики. «Русское обозрение», 1892, № 2, стр. 667.

[13]) Эту особенность в пушкинском прозаическом жанре раскрывает Н. Я. Берковский: «В «Повестях Белкина» все освещается в два света, в два конца, с точки зрения малого времени, в котором живут герои, сжимающего их, и с точки зрения большого времени, которое природой и историей дано стране, времени без границ». (Н. Я. Берковский. Вопросы литературного развития новых веков. Л., 1964, стр. 32).

казать воочию ущербность временных рамок замкнутого, не оплодотворенного современностью существования для человека, вытолкнутого из большого исторического времени, наметить громадную историческую перспективу человеческого бытия, отразить особо тонко и выпукло сложный, подвижный, экспрессивно-насыщенный узор психологических противоречий современного человека.

Возможности концентрации времени в малых жанрах особенно многогранно выступают в чеховском жанре. Уже современники Чехова ощущали как важнейший источник его жанрового новаторства чрезвычайно тонкое чутье своего времени и его корней в психике людей. «Он чувствовал, что уже, так сказать, самый ход времени, меняя человеческую психику, намечает новые законы для искусства. Быстрее стал темп жизни, нетерпеливее нервы человека, зрение и слух одновременно утомлены и обострены, не воспринимают, не хотят воспринимать многого, а, с другой стороны, улавливают то, чего раньше не улавливали. Чтобы овладеть душою читателя, художественные вещи должны быть энергичнее в своем темпе, короче, сжатее; в них должна быть соблюдена величайшая экономия художественных средств и уважены все законы внутренней оптики и акустики современного человека»[14]). Характерно, с другой стороны, что неприятие Чехова Михайловским было предопределено, в частности, его непониманием глубины чеховского времени: «Рассказы Чехова бесчеловечны. Какая же человечность, если вы, на минуту заглянув в церковную сторожку, где мучаются и друг друга мучают дьячок с дьячихой, в смятенную душу Верочки, в душу Агафьи и ее мужа, тотчас же отходите прочь...» (разрядка наша. — *К. В.*)[15]).

Пульс чеховского времени создает особый ритмико-интонационный рисунок его лирико-психологического рассказа. Чеховские рассказы чрезвычайно разнообразны по сюжетам, ситуациям, конфликтам, однако через различные внешние положения чаще всего преломляется одна важнейшая коллизия — драматизм положения героя в жизни, пробуждение его самосознания, общая несообразность современной жизни. Эта коллизия раскрывается преимущественно в медитативных раздумьях, лирических ламентациях, речах и излияниях героя. С ними сливается, порою подчиняясь их эмоциональному настрою, и авторская речь. Динамизм и ритм чеховского рассказа определяются не конкретными событиями индивидуальной жизни героя (известно, что напряженность действия у Чехова нередко ослаблена), но эпохальной текучестью жизни. Эту особенность чеховского жанра ярко характеризует В. Днепров: «Огромное и самостоятельное значение получает образ неслышно текущего времени. Действие приобретает, так сказать, мерцательный характер, заключая в себе циклические повторы одних и тех же ситуаций. Стучит метроном повседневности! Ритм становится могущественным средством художественного обобщения, музыка становится необходимым и важным моментом в содержании прозаического повествования. ...Повествование отражает ритмическое колыхание самой жизни»[16]). Чехов не дает, подобно Тургеневу, лирическое впечатление статичным, напротив, он нагнетает развитие лирической эмоции, варьируя ее, как музыкальную тему, все обогащая ее по мере развертывания повествова-

---

[14]) Л. Гуревич. Посмертный лик Чехова. В кн.: Г. «Литература и эстетика», изд. «Русская мысль», М., 1912, стр. 57.

[15]) «Северный вестник», 1887, № 9, стр. 83.

[16]) В. Днепров. Проблемы реализма. «Сов. писатель», Л., 1960, стр. 322.

ния и концентрируя впечатление в концовке произведения»[17]). Так возникал совершенно своеобразный ритмический настрой чеховского жанра, впитывающий пульсацию чувства и мысли конкретного героя, и общий психологический настрой чеховского современника, и подвижность, текучесть, толчки и сдвиги разросшегося и обострившегося исторического времени.

Насколько эстетическая многогранность чеховского времени преображает смысл, заключенный в событийной фабуле произведения, отчетливо проясняется в повести «В овраге». Она начинается с пародирования эпического мотива: село Уклеево знаменито тем, что здесь дьячок на похоронах всю икру съел. Физически ощутимо чувствуется отъединенность от всего света Уклеева, упрятанного в овраг, потонувшего в тумане бесчеловечности: «грех, казалось, сгустившись, уже туманом стоял в воздухе»[18]). История семьи Цыбукиных — это история страшных преступлений: на их совести не только хищничество и грабительство четырехсот фабричных, не только мошеннический сбыт протухлой солонины, прогорклого масла, спаивание рабочих, но и прямые преступления: стал фальшивомонетчиком Анисим, Аксинья обварила кипятком младенца. Однако сюжет повести не исчерпывается этой ужасающей картиной нового «темного царства» — светлый луч грядущей человечности озаряет эту картину. По мере развертывания повествования все больший вес приобретают персонажи из народа, не играющие значительной роли в конфликте. Повесть вбирает эпически широкий мир, эпически большое время. «Кто трудится, кто терпит, тот и старше» (IX, 397), — философствует плотник Костыль, и Липе, и Прасковье, пишет Чехов, «быть может, примерещилось на минуту, что в этом громадном таинственном мире, в числе бесконечного ряда жизней и они сила, и они старше кого-то...» (IX, 397) (разрядка наша. — *К. В.*). В конце повествование вырывается из повседневного течения жизни там, «в овраге», и на фоне голосистой весенней ночи, создающей обостренно-необычное, первозданное ощущение времени, звучит мотив большого исторического времени. Выводя сюжет за рамки хроники купеческой семьи в орбиту исторического народного времени, Чехов вводит эпизод, включающий народных героев в перспективу векового бытия. Над оврагом, в широком поле, сквозь голосистый гам песенной ночной природы, идет онемевшая от горя Липа с мертвым ребенком на руках. Все твари «кричат нарочно, чтобы никто не спал», в душу просится чувство бесконечной ценности человеческой жизни, а жизнь Липы варварски обесценена, в кликах природы радость и торжество бытия, а у Липы в руках комочек жизни, канувшей в небытие: «О, как одиноко в поле ночью, среди этого пения, когда сам не можешь петь, среди непрерывных криков радости, когда сам не можешь радоваться...» (IX, 407). И вот сумерки ночного поля, сумерки одинокой души озаряются смыслом вековечной народной живучести, вековечного народного упования. Липа видит в темноте костер, телегу, двух людей. «Вы святые? — спросила Липа у старика. — Нет, мы из Фирсанова» (IX, 409). И. Эренбург видит в этом диалоге «прелесть человеческой наивности»: «Почему эти строки так прекрасны? Может быть, потому, что старик не удивился, а про-

[17]) Исследователи, изучающие синтаксические, ритмические, интонационные особенности чеховского стиля, указывают на универсализацию эмоционально-смыслового звучания речей и внутренних монологов героев в разных произведениях, их близость авторской речи, а также соотнесенность с общим строем повествования особых, «обрывающихся» диалогов героев, что создает особенную музыкальную структуру чеховского жанра.

[18]) А. П. Чехов. Полн. собр. соч., т. IX, М., Гослитиздат, стр. 380.

В дальнейшем цитируем данное издание с указанием тома и страницы в тексте.

сто ответил: «Мы из Фирсанова»?[19]). Думается, Чехов здесь не только трогает обаянием человеческой непосредственности. У Чехова нередко появляется церковная образность, когда он хочет «освятить» первозданную значимость народа, библейско-страдальческое, но извечно живучее его бытие. Именно такую ассоциацию вызывают речи Костыля, отстаивающего достоинство трудового человека сравнением себя с библейским святым — плотником Иосифом. Старик из Фирсанова, как библейский пророк, осеняет горе Липы надеждой, силой жизнестойкости, мудростью мироприятия: «Ничего... Твое горе с полгоря. Жизнь долгая, — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет» (IX, 410). И завершается повесть торжеством нового видения мира, одушевленного предчувствием освобождения великомученика-народа.

Дыхание большого исторического времени ощущается и в бытовых картинах Чехова. Каждый, на первый взгляд, совершенно случайный факт, словно произвольно выхваченный из сутолоки, гама и суеты обыденности, у Чехова словно вставляется в цепь исторической протяженности — «дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» (VIII, 348). Холодным темным вечером у костра на вдовьих огородах остановился погреться, возвращаясь с тяги, продрогший юноша — такова фабула любимого рассказа Чехова «Студент». Когда он уходил из дому, на печи кашлял отец-дьякон, в сенях на полу босая мать чистила самовар, мучительно хотелось есть. Безрадостное возвращение домой — это не коллизия, не событие, даже не эпизод — один, рядовой миг из повседневного течения жизни, капля в океане вечности. Но вот сквозь этот миг начинает просвечивать вековая история: «И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» (VIII, 346). Это размышление студента, что характерно в чеховской поэтике, — лишь первое звено большой ассоциативной цепи, которое «методом от противного» создает фон для акцента другого, основного звена — мысли о том, что «правда и красота... всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» (VIII, 348). Всего на одну страничку отстоит от безысходно мрачного взгляда студента в глубины истории его предощущение новых времен: «невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевало им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» (VIII, 348). Осознание «высокого смысла» жизни в ее неуклонном движении к правде и красоте, сама диалектика чувства героя воссоздаются в рамках двухстраничного рассказа благодаря сопоставлению малого времени ночного эпизода и большого исторического времени. Студент у костра задушевно рассказывает евангельскую притчу о муках апостола Петра, отрекшегося от Христа. И вдруг он увидел, что слушающие его вдовы, которые, казалось бы, неизбежно должны были быть духовно ослеплены этой лютой безысходной бедностью (Чехов подчеркивает это исключительно выразительным портретом: у маленькой рябой Лукерьи с глуповатым лицом выражение странное, как у глухонемой) — вдруг он увидел, что они потрясены тем, как когда-то была выстрадана правда: «Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлипнула, слезы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам, и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих

[19]) И. Эренбург. Перечитывая Чехова. ГИХЛ. М., 1960, стр. 81.

слез, а Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль» (VIII, 347). Сочувствие душевным мукам апостола Петра неожиданно освещает фигуры простонародных женщин новым светом: подобно тому, как в пересказе евангельского предания были очеловечены святые, теперь освящены реальные, рядовые люди, несущие на себе груз каждодневных страданий. На маленькой площадке перед костром состоялась «очная ставка» будничного, преходящего дня с вековой историей, и перед ее лицом будни страдания вдруг обрели высокий смысл движения к правде и красоте, «направляющих человеческую жизнь». Уходя от костра сквозь жестокий ветер, в непроглядных потемках, студент размышляет уже о плодотворности и целесообразности развития, о преемственности душевного опыта, о том, что происходившее девятнадцать веков назад имеет отношение к настоящему, как, очевидно, настоящее подготовляет будущее. И тогда «радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, — думал он, — связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» (VIII, 348). В рамках крошечного этюда, оказывается, сосредоточен громадный диапазон времени: на наших глазах канула капля времени в океан вечности, но в этой капле сконцентрированно отразилось девятнадцативековое движение человечества от первых шагов, освященных народным сознанием в апостольском служении правде и добру, через времена Рюрика, Иоанна Грозного и Петра, к современному страданию Василисы и Лукерьи, к проснувшейся вере студента в жизнь, «полную высокого смысла».

Чехов любил своего «Студента», может быть, более всего за то, что здесь особенно рельефно и пластически зримо развита диалектика рождения чувства исторической целесообразности развития, чувства, нащупывающего сквозь безмерные страдания современности, как «правда и красота направляют человеческую жизнь» в веках. Это чувство, может быть, менее рельефно выражено в других рассказах, но оно всегда у Чехова та подводная часть айсберга (Хемингуэй), которая вызывает впечатление его мощи, неся над водой лишь малую часть. Чеховский рассказ-айсберг выдвигает на поверхность преходящий кратковременный случай, эпизод, но под ним чувствуется массив истории. В маленьком рассказе каждый данный момент представал как проекция общего течения жизни, создавалось ощущение текучести исторического процесса, словно воочию выстраивалась чеховская «лестница прогресса». Это слияние прошлого, настоящего и будущего в едином ощущении его исторической протяженности, без разрывов и вычленения сегодняшнего дня, помогало передать приобщение к всеобщей жизни, ко всей бесконечности пути человечества, вывести его из обособленной, конкретной, частной жизненной ситуации на весь бесконечный путь человечества. Один из характерных приемов этого «удлиненного» времени, отмеченный нами в «Студенте», исторические реминисценции к временам христова явления, Батыя, Рюрика встречаются довольно часто у Чехова[20]). Глубоко раскрывает содержательный смысл подобных исторических «парабол» Н. Я. Берковский: «Разительно, что при всей связанности Чехова со злобою дня, даже с модою дня, он делает иной раз отступление в темнейшую глубину времен. В этом

[20]) Описание многих исторических реминисценций дает Б. И. Бурсов: «Чехов и русский роман». В кн.: Б. «Реализм всегда и сегодня», Лениздат, 1967, стр. 291—293.

лишнее свидетельство, насколько для самого Чехова суть дела не в специальных летучих подробностях сегодняшнего дня, но в каких-то более массивных и неподвижных его свойствах — фундаментальных»[21]). Древние ассоциации, восходящие к временам допетровской Руси, половцев, амалекитян и филистимлян, прадревность и древность, вкрапленные в злобу дня, помогали раздвинуть рамки времени, «подтягивали» частные события сегодняшней жизни к общим основам бытия тысячелетней России. Не менее характерны для Чехова проекции будущего времени, открывающие перспективу новой России.

Хроникально малое время отдельного события и эпохальное время дряхлеющего мира, сопоставленные в рамках малых жанров, в непосредственном стяжении, создавали на фоне подспудного предчувствия будущей эры человечества новеллистически-обостренное ощущение обветшалости всей сегодняшней России и необходимость и возможность ее коренного обновления.

Малые жанры открывали возможность не только овладевать тайной экспрессии психологического настроя отдельного человека, не только создать концентрированное ощущение текучести исторического времени — в совокупности своей они позволяли передать подвижность, толчки и пульсацию разросшегося и обострившегося времени в разных ракурсах, в разных слоях, в разных людях.

Особый ритмический рисунок создается в ряде рассказов Чехова, построенных на сопоставлении внешне вялого, мучительно тягучего темпа жизни и внутренней страстности, на контрасте внешней сдержанности и внутренней напряженности повествования[22]). Отличительный признак чеховского жанра Хемингуэй видел в том, что он умеет спокойствие сделать волнующим. Ряд произведений Чехова построен в форме хроник — хроникальность повестей «Три года», «Моя жизнь», «Мужики» передавала ощущение своего времени в глубоком историческом разрезе на фоне шекспировски-эпохального ощущения: «распалась связь времен».

В других произведениях Чехов стремится утвердить вместо рутинного чувства времени, ограниченного обиходом жизни, идею исторического прошлого и исторического будущего, заставить людей, поглощенных только настоящим днем, видеть дальше, показывая косность рутинного сознания, органически не способного воспринимать идею прогресса. В «Ионыче», «когда Старцев пробовал заговорить даже с либеральным обывателем, например, что человечество, слава богу, идет вперед и что со временем оно будет обходиться без паспортов и без смертной казни, то обыватель глядел на него искоса и недоверчиво спрашивал: «Значит, тогда всякий может резать кого угодно?» (IX, 293).

Ряд произведений Чехова непосредственно ставит тему: «утраченного времени»: как мгновение, канула в вечность жизнь токаря и его жены в рассказе «Горе», проглядел свою жизнь Яков Бронза в «Скрипке Ротшильда».

В рамках данной работы мы не ставим целью раскрыть поэтические средства воплощения времени у Чехова, чрезвычайно оригиналь-

---

[21]) Н. Я. Берковский. Чехов. От рассказов и повестей к драматургии. «Русская литература», 1965, № 4, стр. 23.

[22]) Яркий эстетический эффект замедления времени в рассказе Чехова «Спать хочется» характеризует Д. С. Лихачев. (Поэтика древнерусской литературы, «Наука», Л., 1961, стр. 216).

На контраст интенсивного объективного времени и аморфного субъективного времени героев и другие особенности поэтики времени в прозе Чехова указывает М. Арвинте (о новаторских чертах реализма прозы А. П. Чехова. К вопросу об их идейно-эстетической основе. Автореферат, М., 1967).

ные и многообразные, преломление соотношения «малого времени» изображаемого события и «большого времени» истории в соотношении начал и концовок чеховских рассказов, особое движение действия, времени в разных видах чеховских жанров, тонкую символику деталей, передающих внутреннюю ритмическую пульсацию и т. д. Мы стремились лишь уяснить связь нового ощущения времени на «сломе эпох» с жанровыми тенденциями литературы. Уже самый беглый экскурс в область эстетической категории времени в новеллистике 80—90-х годов позволяет заметить, что в творчестве писателей, которым оказался недоступным подспудный динамизм исторически-поступательного движения времени, малые жанры были формой, закрепляющей шаткое, выбитое из привычной колеи, декадентски «надвременное» мироощущение, либо, напротив, они кристаллизовали косное, ограниченное наличным сегодняшним днем, бескрылое сознание. Возможности воссоединения единства «малого» и «исторического» времени в малых жанрах были невиданно обогащены Чеховым, в чьем творчестве это единство предстало в новеллистически-заостренном, эстетически многогранном характерном художественном времени, которое создает неповторимый облик чеховского жанра. Обусловленность чеховского жанра эпохой отмечает И. Эренбург: «По-моему, Чехов выбрал форму короткого рассказа потому, что она соответствовала его стремлению к сжатости, к тому ритму, который казался ему современным... Опрокидывая все каноны, Чехов мгновенно переходил от смешного к печальному, от натурализма к поэзии, и в этом, как и во многом другом, он был первым автором новой, сложной и трудовой эпохи»[23]).

[23]) И. Эренбург. Перечитывая Чехова. ГИХЛ, М., 1960, стр. 89.

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

Ученые записки, № 83 1973

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ К. М. СТАНЮКОВИЧА 1870-х ГОДОВ

Л. М. ШКАРУБА

Дореволюционная критика почти не занималась изучением эстетики К. М. Станюковича, объявляя его представителем тенденциозного искусства. Так, П. В. Быков пишет о принадлежности художника «к той писательской категории, которая соединяла со званием литератора понятие о непременной идейной проповеди, трибунстве, ведении толпы под известное знамя, и эту задачу ставила выше чистого служения красоте и художественности»[1]).

В современном литературоведении в большей степени изучена эстетика позднего Станюковича, автора морских рассказов[2]), тогда как период становления эстетических взглядов писателя остается слабо освещенным. Ценные замечания об эстетике Станюковича-романиста делает В. Вильчинский[3]), но в задачу его монографии обзорного характера не входило детальное исследование эстетики Станюковича изучаемого нами этапа творчества писателя. Поэтому необходимо более подробное и углубленное изучение эстетики Станюковича 70-х годов.

Убежденный просветитель, Станюкович придавал литературе большое значение в деле преобразования общества на более справедливых началах. «Печатное слово — это орудие посильного служения истине и человечности»,— писал он в «Журнальных заметках»[4]). Писатель рассматривался Станюковичем как руководитель общественного мнения. Например, Тургенев, которого Станюкович высоко ценил как художника, привлекает писателя-демократа тем, что «преподал столько ценных советов, каких не преподать тысяче самых титулованных советников»[5]).

---

[1]) ЛГПБ, архив Быковых, ф. 118, ед. хр. 115, л. 151.

[2]) В. С. Петрушков. Поэтика Станюковича-мариниста. ИРФОН, Душанбе, 1967; В. П. Вильчинский. Константин Михайлович Станюкович. Жизнь и творчество. Изд. АН СССР, М. —Л., 1963, гл. 7.

[3]) В. П. Вильчинский. Указ. монография, гл. 5. См. также принадлежащий ему параграф о Станюковиче-романисте в кн.: «История русского романа в двух томах», т. 2, «Наука», М.—Л., 1964.

[4]) «Дело», 1882, № 1, Современное обозрение, стр. 77.

[5]) К. М. Станюкович. Полное собрание сочинений, т. 7, изд. А. Ф. Маркса, 1906—1907, стр. 463. В дальнейшем цитаты приводятся также по изданию: К. М. Станюкович. Собрание сочинений в 6-ти томах, Гослитиздат, 1958. Год издания, том и страница указываются в тексте. Оценка К. М. Станюковича совпадает с оценкой творчества И. С. Тургенева М. Е. Салтыковым-Щедриным, который писал, что «литературная деятельность Тургенева имела для нашего общества руководящее значение». Тургенев в русской критике, Гослитиздат, М., 1953, стр. 397.

Настоящий литератор, по мнению Станюковича, тот, «произведения которого составляют вклад в общую сокровищницу умственной жизни и живут среди тех, кому они предназначаются»[6]). Рассуждая в одном из писем о драмах Шекспира, Станюкович видел их воспитательное воздействие не в ответе на полицейский вопрос: кто виноват?, а «в том впечатлении, которое производит художественное произведение или живая драма, в том воздействии, которое, врезываясь в чувства наши, заставляет нас быть правдивее, мягче, лучше, честней»[7]).

В соответствии с пониманием необходимости изучения общих коренных условий действительности Станюкович еще в 60-х годах пришел к выводу, что литература должна «объяснять различные явления, показывать ненормальность известных отношений»[8]). Отсюда проистекает глубокий критический пафос, которым проникнуто все творчество Станюковича. Он постоянно выступал за необходимость для литератора не останавливаться на единичных фактах, но переходить к широким обобщениям, не боясь отрицательных выводов. «Русские имеют странную привычку: писать и не дописывать, говорить и не договаривать» (1907, 9, 169); «русские писатели остерегаются освещать факты» (1907, 9, 52),— писал Станюкович. Критическое начало реализма Станюковича наиболее четко было выражено в его творчестве 70-х годов, в журналистике и романах[9]).

Критика «известных отношений» сливалась в понимании Станюковича с необходимостью защиты в литературе интересов народа. «Замечательно, что лучшие художники везде и всегда посвящали свои таланты на защиту униженных и оскорбленных», такую закономерность развития русской литературы отмечал Станюкович в одном из выпусков «Журнальных заметок»[10]). Демократические устремления Станюковича следует рассматривать как закономерный итог общественно-политических воззрений писателя, полагающего, что смысл истории заключается в удовлетворении народных интересов, и как одно из проявлений демократического характера русского реализма в целом[11]). Отсюда проистекают внутренние связи творчества Станюковича, в частности, его романов не только с демократической романистикой, но с развитием русского романа пореформенной эпохи, представленного именами крупнейших романистов.

Станюкович полностью разделяет тезис революционно-демократической эстетики о необходимости осознанной тенденции в искусстве. Литературу, пишет он, «обвиняют в тенденциозности, и, разумеется, справедливо, но странно было бы и требовать другого в наши тревожные дни»[12]). Это ответ писателя критикам, обвинявшим Станюковича в тенденциозности. Он рассматривает тенденцию как важное условие передового, гуманистического искусства. На литературе, считает Станюкович, лежит

---

[6]) Мимоходом. «Молва», 1879, № 77, стр. 1.

[7]) ЛГПБ, архив К. М. Станюковича, ф. 736, ед. хр. 41, л. 5. Примечательно, что Шекспира Станюкович считал в силу указанных черт современным для эпохи 60—70-х годов художником, в чем отказывали Шекспиру Л. Толстой, Н. Чернышевский, А. Дружинин. См.: Ю. Левин. Лев Толстой, Шекспир и русская литература 60-х годов XIX века. «Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 61—62.

[8]) В. П. Вильчинский. Указ. монография, стр. 57.

[9]) Это положение убедительно доказывается в работах В. П. Вильчинского, В. С. Петрушкова, В. Волкова, М. Новича, посвященных творчеству К. М. Станюковича.

[10]) «Дело», 1881, № 5, Современное обозрение, стр. 78.

[11]) См.: Б. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы «Советский писатель», Л., 1963, стр. 189.

[12]) «Дело», 1882, № 1, Современное обозрение, стр. 90.

обязанность будить общественную мысль, а не стоять в стороне: «Если писатель действительно ищет «правду», то его невольно должно возмущать все то, что, по его крайнему убеждению, способствует к извращению этой правды, и он должен бороться против этого»[13]).

Демократическое искусство, представителем которого является Станюкович, видело в тенденции средство воздействия на существующие отношения. О необходимости «относиться к явлениям жизни под тем или иным углом зрения», проявлять «сознательные симпатии и антипатии» писал М. Е. Салтыков-Щедрин[14]). По мнению критика «Дела» П. Н. Ткачева, «...отсутствие тенденции... доказывает, что между жизнью и беллетристикою не существует более никакой живой связи»[15]).

В этой связи нельзя пройти мимо точки зрения, согласно которой Станюкович-романист объявляется голо тенденциозным писателем. Такой взгляд господствовал в дореволюционном литературоведении и критике[16]), не изжит он и в наше время[17]). Подобная позиция является, на наш взгляд, следствием недооценки творчества писателей-демократов, с одной стороны, и игнорирует творческую эволюцию Станюковича-романиста, прошедшего путь от общественно-публицистического романа («Без исхода») к социально-психологическому («Два брата»). Не вдаваясь пока в подробное рассмотрение эволюции реализма Станюковича 70-х годов, остановимся на предпосылках ее, заключающихся в эстетических взглядах Станюковича.

В конце 60-х — начале 70-х годов, в период работы писателя над первым романом, в эстетике Станюковича противопоставлялось художественное начало и логическое, связанное с тенденцией. В романе «Без исхода» писатель выводит образ рядового литератора Крутовского, который по натуре своей был «скорее художник, чем логик». Представив себе картину превращения Черемисова из «ярых» в «прохвосты», Крутовский нарисовал «художественную и едкую характеристику», причем «так увлекся собственным созданием своего воображения, что и не заметил, как он бессовестно лгал на своего приятеля» (1958, 4, 135). Логическое начало, по мысли Станюковича, должно превалировать, предохранять художника от неверных выводов.

Значительное влияние оказали на эстетику Станюковича взгляды критиков «Дела», особенно в начале 70-х годов, в период, когда собственные представления писателя еще не имели устойчивого и самостоятельного характера. Для критиков этого органа русской демократии было свойственно преувеличение роли идеи в произведении. «...Художественная отделка характеров и всякие психологические тонкости в романах беллетриста-метафизика не играют никакой существенной роли, и поэтому... мы можем совершенно их игнорировать. Главное — идея, тенденция. Важностью этой тенденции, глубиною и жизненностью этой идеи определяется характер, значение и достоинство их произведений, —

---

[13]) «Дело», 1878, № 8. Современное обозрение, стр. 147.

[14]) М. Е. Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве. М., 1953, стр. 207.

[15]) «Дело», 1876, № 8, Современное обозрение, стр. 46.

[16]) Лучший из дореволюционных исследователей творчества К. М. Станюковича П. В. Быков писал, например, что романы Станюковича «носили ярко тенденциозный характер в ущерб художественности» (1906, 1, 14).

[17]) А. С. Новиков-Прибой неоднократно в своих печатных выступлениях ставил морские рассказы писателя высоко «над его прежними «сухопутными» тенденциозными романами». См.: ИРЛИ, архив В. С. Новикова-Прибоя, ф. 500, оп. 1, ед. хр. 136, л. 1; ед. хр. 228, л. 1. В. Мильков пишет, что романы и фельетоны Станюковича «были слабыми по художественной глубине отражения действительности... В них автор выступал больше как публицист-обличитель» и был «голо тенденциозным писателем». Русские писатели в Томске. Томск, 1954, стр. 35, 40.

заявлял П. И. Ткачев[18]). В рецензии на роман Швейцера «Эмма», помещенной в журнале без подписи, отмечалось, что в этом произведении много недостатков с художественной стороны в обычном понимании романистов. Но главное в романе— идея, а «романическая обстановка» — второстепенное дело, поэтому роман о бедном рабочем лучше «беллетристического ташиша гг. Писемских, Крестовских и Толстых»[19]).

Вместе с тем было бы ошибочным, как это зачастую делается в нашем литературоведении, изображать критиков «Дела» совершенно пренебрегающими художественной формой произведения. Так, П. В. Засодимский в своих воспоминаниях приводит слова Г. Е. Благосветлова о том, что «нынешние писатели небрежны, не обращают внимания на форму, а это большая ошибка с их стороны. Форма очень важна, произведение должно старательно отделываться»[20]). В этом отношении представляют интерес некоторые письма Г. Благосветлова А. Шеллеру-Михайлову, посвященные разбору публикуемых в «Деле» произведений именно со стороны формы[21]). Но эти тенденции «Дела» не являлись главными, ведущими, поэтому Станюкович в начале 70-х годов воспринял наиболее характерные черты, проповедуемые критиками журнала, близкого ему по направлению. Зато по мере творческого роста Станюкович, используя эти тенденции, пойдет по самостоятельному пути к овладению художественным мастерством, обнаруживая значительные расхождения с общей линией эстетики «Дела».

Во второй половине 70-х годов Станюкович подходит к пониманию произведения реалистического искусства как сложного целого, воздействие которого определяется всей суммой идейно-художественных особенностей.

Реализм сам по себе, в силу внутренних закономерностей, считает Станюкович, не может быть безыдейным. Именно такова основная мысль рассуждений писателя о картинах Верещагина. Достоинство художника писатель видит в «глубоко правдивом, неприкрашенном» изображении войны, русский солдат в произведениях В. Верещагина «необыкновенно жив и реален» (1907, 9, 331). Художник мог дать на первом плане гарцующих генералов и тем самым превратить войну в красивое зрелище, но Верещагин сосредоточил внимание на солдатах, выносящих основные тяготы войны, и тем самым «не покривил душой, не принарядил войну (там же). Заслуга художника и в том, что он «не унизил врагов, не сделал из них злодеев». В итоге многопланового раскрытия темы мысль зрителя направлена на главное — «отвращение к войне, к ее ужасам», возбуждается «высокогуманное чувство, вызывающее на раздумья о тех миллионах людей, которые были, есть и еще долго будут только «пушечным мясом» (там же). Так сочетание правды, таланта и сознательного отношения к жизни позволило создать произведение, которое наводит зрителя «на истинный смысл войны» и возбуждает «гуманные чувства».

Пониманием необходимости гармонического сочетания идеи и формы в реалистическом искусстве проникнуто описание Станюковичем игры артиста, выступающего в роли Ивана Грозного («Наши нравы»). «Артист, игравший Грозного... был величествен. Характер был передан им художественно» (1858, 5, 221). Аристократическая же публика находила, что артист не справился с ролью: «Обращали внимание на недо-

---

[18]) «Дело», 1875, № 7, Современное обозрение, стр. 41—42.
[19]) «Дело», 1871, № 10. Современное обозрение, стр. 19.
[20]) П. В. Засодимский. Из воспоминаний. СПб., 1908, стр. 198.
[21]) См. например: ЦГАЛИ, архив А. К. Шеллера-Михайлова, ф. 558, оп. 1, ед. хр. 10, лл. 1; 3.

статки внешней передачи и забывали глубоко верную психическую передачу характера» (1958, 5, 229). Художественное начало в произведении уже связывается Станюковичем с необходимостью психологической обрисовки характеров.

Таким образом, нам представляется ограниченным взгляд на Станюковича 70-х годов как на «голо тенденциозного беллетриста». Это однолинейный подход, не учитывающий эволюции писателя. Неотъемлемой частью концепции реализма Станюковича является осуждение писателем натуралистического искусства. В «Журнальных заметках» Станюкович неоднократно подвергал критике произведения П. Боборыкина, В. Крестовского, М. Авдеева за «протоколизм», несовместимый с художественностью. Так, анализом рассказа П. Боборыкина «Умереть — уснуть» Станюкович доказывает, что под покровом натурализма в рассказе «скрывается ужасная фальшь и отсутствие реализма»[22]). Это не художественное произведение, а каталог предметов и психических ощущений, автор «все старается точно описать». В итоге получилась «потешная мелодрама, претенциозно выдаваемая за реальное воспроизведение»[23]). Отмечая талант Боборыкина и умение вглядываться в жизнь, Станюкович констатирует недостаток «творческого элемента» в его произведениях.

Натурализм, по мнению Станюковича, принижает духовную сторону человеческого бытия, а когда «идеалы и мысль становятся лишними, тогда честь и место — порнографии в литературе и искусстве», как это наблюдается в творчестве Вас. Ив. Немировича-Данченко[24]). Под фиговым листком якобы «протоколизма» и потребностью «реального изображения жизни», считает Станюкович, скрывается отсутствие высокого, одухотворяющего искусства[25]).

Вместе с другими прогрессивными писателями Станюкович выступает против натуралистических тенденций в пореформенной романистике (Боборыкин, Вас. Ив. Немирович-Данченко, Авдеев и др.), которые означали, по словам Е. Купреяновой, «идейное разоружение перед лицом острых противоречий и новых, незнакомых явлений пореформенной жизни»[26]).

Важное значение для понимания особенностей реализма Станюковича-романиста 70-х годов имеет анализ концепции романа, развиваемой писателем особенно интенсивно во второй половине десятилетия.

Как пишет В. В. Виноградов, «в 60-е годы своеобразие жанров русской литературы, близких к роману и даже называемых романами, стало очевидным»[27]). Вопрос о путях развития русского романа волнует многих художников пореформенной эпохи. О своеобразии жанра романа размышляет Достоевский, с различных сторон подходит к роману Толстой, ищет различия между романом, повестью, очерком Лесков. Теорию «нового» романа развивает Салтыков-Щедрин[28]) и демократическая критика.

---

[22]) «Дело», 1881, № 1, Современное обозрение, стр. 103.

[23]) Там же.

[24]) «Дело», 1881, № 7, Современное обозрение, стр. 42.

[25]) Там же. Подробнее об отношении К. Станюковича к натурализму см. в монографии В. Вильчинского, стр. 145—147.

[26]) Е. Н. Купреянова. «Война и мир» и «Анна Каренина» Льва Толстого. История русского романа в двух томах, т. 2, «Наука», М.—Л., 1964, стр. 348.

[27]) В. В. Виноградов. Проблемы авторства и теория стилей. Гослитиздат, М., 1961, стр. 517.

[28]) А. С. Бушмин. Роман в теоретическом и художественном истолковании Салтыкова-Щедрина. История русского романа в двух томах, т. 2. «Наука», М.— Л., 1964, гл. 8.

Как романист, Станюкович не мог быть в стороне от теоретического осмысления закономерностей развития жанра романа, господствующего в 60—70-е годы[29]). Роман позволяет ставить насущные общественные вопросы, охватывая и связывая разнообразные явления. «Один роман, не стесненный ни условиями времени, ни сцены, мог дать полный простор творчеству. Он давал возможность проследить жизнь героя с первых годов его, уяснить влияние природы и общественных условий, анализировать все силы, из которых вырабатывается человек, высказать вполне всю его внутреннюю жизнь, работу его мысли, выставить в обширной картине жизнь всех сословий общества с их взаимодействием и борьбой», — писала М. Цебрикова о месте и значении романа в пореформенной литературе[30]).

На формирование концепции романа в эстетике Станюковича оказала большое влияние теория общественного романа, развиваемая на страницах «Дела»[31]) и основанная на заветах Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, Д. И. Писарева[32]).

Отмечая, что в современной русской и зарубежной литературе главным направлением становится «изучение темных сторон нашей общественной жизни»[33]), критики «Дела» требовали от романа, ведущего жанра эпохи, «серьезного значения, жизненного содержания, добросовестного исследования»[34]). Писателю, кроме таланта, необходимо иметь «понимание жизненных потребностей и социальных стремлений», «смысл руководящий»[35]). Продолжая проповедь просветительских идей, критики «Дела» считали, что романист — «популяризатор в обширном и общественном смысле этого слова»[36]).

Роман нового времени должен указывать обществу «пути и выходы», критики журнала видели в романе «самое практическое чтение»[37]). Современный читатель, пишет Г. Е. Благосветлов, с появлением каждого нового романа ожидает «чего-то нового, какого-то давно обещанного ответа на занимающие его вопросы... Вот-вот явится, наконец, пророк и объяснит ему смутное настоящее и еще более смутное будущее»[38]). Н. В. Шелгунов призывал сделать из романа руководя-

---

[29]) «Редакторы и прежде охотились за романами, но еще никогда погоня за ними не была так сильна, как нынче», — писал Н. В. Шелгунов. «Дело», 1880, № 10, Современное обозрение, стр. 42. «Теперь все набросились на романы: одни пишут, другие читают и все учат или учатся уловлять точные законы индивидуальной, общественной, политической, социальной жизни — из романов!» — говорит Бебиков в очерке И. А. Гончарова «Литературный вечер». «Русский вестник», 1880, кн. 1, стр. 451.

[30]) «Отечественные записки», 1871, № 4, стр. 403, 404.

[31]) Теория общественного романа, разрабатываемая критиками «Дела», еще не нашла должного освещения в нашем литературоведении. Она не выделена, например, в таких работах: Е. Н. Купреянова, Шелгунов. В кн.: «История русской критики», т. 2, Изд. АН СССР, М.— Л., 1958, гл. 7; А. Н. Шишкин. Благосветлов, Зайцев, Ткачев (критическая деятельность журналов «Русское слово» и «Дело»). Там же, гл. 8. Н. И. Соколов. «Дело». Очерки по истории русской журналистики и критики, т. 2, Изд. ЛГУ, 1965.

[32]) О влиянии их на критиков «Дела». См.: Н. И. Соколов. Революционно-демократические традиции в критике 1870-х годов. Проблемы реализма. Северо-Западное книжн. изд., 1966, а также в указанных выше исследованиях по истории русской журналистики и критики.

[33]) «Дело», 1870, № 11, Современное обозрение, стр. 44.

[34]) Там же.

[35]) «Дело», 1869, № 8, Современное обозрение, стр. 3.

[36]) Там же, стр. 47.

[37]) «Дело», 1875, № 7, Современное обозрение, стр. 7.

[38]) «Дело», 1869, № 4, Современное обозрение, стр. 351.

щую общественную силу»[39]), каким является, по его мнению, роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?».

Эти взгляды критиков «Дела», несомненно, имеют много общего с анализировавшимися выше воззрениями Станюковича на значение литературы в жизни общества, рассуждениями о служении печатным словом «истине и человечности», о писателе как руководителе общественного мнения.

Революционно-демократическая критика, пишет В. Я. Кирпотин, «вовремя диагностицировала кризис романа частной жизни. Она обратила внимание литературы на социальные сдвиги в стране, на появление новых типов»[40]... (Старая романная форма уже не могла «вместить обогатившегося и усложнившегося материала»[41]). Поэтому критики «Дела» подвергали резкому осуждению увлечение современных деятелей искусства сюжетами из личной жизни человека. «Без любовной интриги не встретишь теперь ни одной повести, ни одного романа, ни одной комедии, ни одной оперы»,—писал Шелгунов, называя это явление «недоразумением», и спрашивал: «Неужели любовь составляет единственное содержание действительной жизни и главный ее элемент?»[42]). Настоящим романом критика «Дела» считала «литературное произведение, задача которого заключается в положительном или отрицательном изображении общественных фактов, стремлений и типов, выражающих сущность жизненного движения в то или иное время»[43]). Рассматривая искусство в тесной связи с общественной жизнью, Станюкович тоже искал специфических средств отражения современности в романе. В катастрофические, противоречивые 70-е годы, считает Станюкович, «довольно трудно, если не невозможно, писателю, обладающему отзывчивостью и пониманием сложных явлений жизни, брать свои сюжеты специально из сферы амура и культивировать этот сюжет с услаждением... Критика обязана указать по меньшей мере на бесполезность такого занятия и удивиться автору, который не видит в окружающей жизни ничего, кроме амура и его последователей»[44]).

Показательно, что современные литературные явления Станюкович оценивает с точки зрения «нового» романа. В 1877 году, сравнивая «Анну Каренину» с очерками Успенского «Наши нравы», Станюкович отдает предпочтение Успенскому. В его очерках, по мнению Станюковича, «нет описаний гостиных, нет описаний обедов, но там есть такие поразительные страницы, такие живьем взятые сцены из жизни людей, ничего общего не имеющих с миром будуаров, там художник ставит вам такие вопросы, после которых читателю, не потерявшему еще совсем совести, делается как-то жутко. Именно жутко. Жутко за прошлое, за настоящее, за будущее»[45]). Станюкович выделяет в очерках демократическое начало, сознательную передовую тенденцию, чего он не видит в романе Толстого. «Не без некоторого огорчения для своих поклонников граф Л. Н. Толстой потратил бездну таланта на такое, сравнительно слабое по идее произведение, как «Анна Каренина», — писал Станюкович, отрицая наличие в романе связи художника «с идеалами времени»[46]). В

---

[39]) Н. В. Шелгунов. Русские идеалы, герои и типы. В кн.: «Шестидесятые годы», изд. АН СССР, М.—Л., 1940, стр. 175.

[40]) В. Я. Кирпотин. Типология русского романа. «Вопросы литературы», 1965, № 7, стр. 108.

[41]) Там же, стр. 129.

[42]) «Дело», 1879, № 9, Современное обозрение, стр. 332.

[43]) «Дело», 1875, № 5, Современное обозрение, стр. 19.

[44]) «Дело», 1881, № 1, Современное обозрение, стр. 98.

[45]) Воскресные очерки. «Новости», 1877, № 23, стр. 2.

[46]) Воскресные очерки. «Новости», 1877, № 147, стр. 1.

позиции Станюковича, типичной для демократической критики, проявилось непонимание того, что социальное в «Анне Карениной», как и в других произведениях Л. Толстого, выступало, по словам Е. Н. Купреяновой, «не в своей обнаженной, а опосредствованной, нравственной форме»[47]), и поэтому роман представлялся современникам ошибочным «с точки зрения... ближайших задач демократического развития»[48]).

Как известно, за ограничение «амурной» тематики выступал, продолжая традиции Гоголя и Чернышевского, Салтыков-Щедрин, выдвигавший понятие «нового» романа в отличие от старого, семейного. Современная Щедрину критика, пишет Е. Покусаев, в понятие романа вкладывала главным образом наличие изображения семейно-бытовых коллизий, т. е. романическая форма трактовалась с точки зрения буржуазных требований к роману. Видовые черты семейного романа переносились на понятие жанра в целом[49]). Это заблуждение разделили и критики «Дела», и Станюкович, но все они остро чувствовали живую потребность эпохи в акцентировке на общественно-социальном как источнике нравственных явлений. Имеется внутренняя связь между усиленной разработкой теории общественного романа в 70-е годы революционно-демократической критикой и более широким охватом социальной действительности, который наблюдается в творчестве Тургенева[50]), Гончарова[51]), Толстого[52]), Достоевского[53]) этого периода. Исходя из мысли о непосредственной связи литературы с общественной жизнью. Станюкович решал и некоторые вопросы поэтики нового романа. Например, он считал, что современный беллетрист волей-неволей вынужден избегать счастливых финалов с «пирками» и «свадебками». Благополучие — удел немногих и благополучные романы и повести — анахронизм в наше время», — писал он[54]).

Важной частью теории общественного романа, развиваемой Станюковичем, является понимание писателем проблемы положительного героя современности, в решении которой Станюкович идет в русле демократической литературы[55]) и обнаруживает заметное сходство с позицией

---

[47]) Е. Н. Купреянова. «Война и мир» и «Анна Каренина» Льва Толстого. История русского романа в двух томах, т. 2, «Наука», М.—Л., 1964, стр. 337.

[48]) Там же. См. также монографию Е. Н. Купреяновой «Эстетика Л. Н. Толстого». «Наука», М.—Л., 1966, стр. 98.

[49]) Е. И. Покусаев. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. Гослитиздат, М., 1963, стр. 163.

[50]) С. А. Малахов, Н. И. Пруцков. Последние романы Тургенева и Гончарова. История русского романа в двух томах, т. 2, «Наука», М.—Л., 1964, гл. 5.

[51]) Там же. См. также: Н. К. Пиксанов. Роман Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории. «Наука», Л., 1968.

[52]) Е. Н. Купреянова. «Война и мир» и «Анна Каренина» Льва Толстого. История русского романа в двух томах, т. 2, «Наука», М.—Л., 1964.

[53]) Г. М. Фридлендер. Романы Достоевского. Там же. О расширении масштабов охвата действительности пореформенными художниками см. в кн.: «Н. И. Пруцков. Русская классическая литература и наша современность». «Наука». М.—Л., 1965, стр. 31—33.

[54]) «Дело», 1881, № 1, Современное обозрение, стр. 98. Следует сказать, что на практике сам писатель не всегда придерживался этого принципа. Так, счастливый финал имеет роман 1879 г. «В мутной воде».

[55]) А. Г. Белоцерковский. Журнал «Отечественные записки» в борьбе за создание положительных типов в русской литературе конца 60-х начала 70-х годов XIX века. Ученые записки Липецкого пединститута, 1959, т. 2; Л. И. Зенькович. К вопросу о создании образа положительного героя в русской прозе 1870—1880-х годов. Ученые записки Ленинградского пединститута, т. 215, 1959; А. Г. Карякина. К вопросу о создании образов новых людей в демократической литературе второй половины 60-х годов. Ученые записки Ленинградского пединститута, т. 150, 1957; В. И. Каминский. Проблема положительного героя в русской классической литературе. Л., 1963; В. А. Ка-

Салтыкова-Щедрина. На пути к созданию образа положительного героя перед литературой стояли большие трудности. Щедрин видел их в том, что традиция непременно требовала воплощения в истинном герое всех добродетелей, но на самом деле герой не должен быть таковым. Положительный герой — обязательно деятель нового типа, который сложен сам по себе, как сложны и условия его деятельности. Хотя «осознана необходимость положительного отношения к жизни», «внутренняя сложность нового типа и бедность его внешней обстановки», «укоренившееся предубеждение в пользу типа отрицательного» препятствуют созданию положительного образа[56]). Включаясь в поиски деятеля современности, Станюкович тоже писал о необходимости противопоставления отрицанию положительного отношения к жизни, утверждения демократических идеалов. В современной литературе Станюкович видел «темы все нерадостные»: развращенность нравов, гибель слабых людей в борьбе с обществом и средой, страдания и неудовлетворенные стремления интеллигенции, трагедия лишнего человека[57]). Русская и европейская литература, писал Станюкович, нуждается в глубоко правдивом образе, в котором были бы сконцентрированы «все думы и мысли Фауста нашего времени»[58]). Нужен такой художник, который бы в широкой, яркой картине «развернул перед нами всю ложь современных отношений и роковые последствия, к которым может привести жизнь, когда идеалы топчутся в грязь и униженные и оскорбленные как будто исключаются из имеющих право на жизнь»[59]).

Положительные образы, которые представлялись Станюковичу как искатели правды, рисовались, по мнению его, бледно, намеками, отрывочно. Причину такого положения Станюкович видел в слабом знании писателями самого типа правдоискателя («знакомство с такими типами несколько затруднительно»[60]), т. е. имеется в виду революционный характер деятельности правдоискателя), кроме того, тип этот не имеет еще законченных форм. Правда, последнее обстоятельство, считал Станюкович, имеет значение лишь для второстепенного писателя, но не для гениального художника-мыслителя, могущего и из не совсем ярких черт предвидеть «глубоко правдивый образ». Такого художника Станюкович не находит ни в Европе, ни в России.

Одной из главных причин, затрудняющих создание положительного образа, Станюкович справедливо считал цензурные препятствия. «Затрудненность знакомства», «художественное воздержание», «ограниченный круг тем» — за этими выражениями писателя стоит жестокая цензура. Станюкович сам столкнулся с трудностями создания положительного образа (Глеб Черемисов — «Без исхода», Прокофьев, Вася Вязников — «Два брата»). Не испытывают «художественного воздержания»

пустин. Из истории создания положительного образа в русской литературе XIX века (70—80-е годы). Вестник Киевского университета, серия филологии и журналистики, вып. 1, 1959; Ф. Д. Кутищев. Изображение передовой молодежи в литературе 70-х годов XIX века. Вопросы стилистики и литературоведения. Изд. Ростовского университета, 1964; Л. Лисин. Г. И. Успенский. (Творческий путь). Иркутск, 1961, гл. 4; В. Н. Лукин. Проблема положительного героя в эстетике и творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ученые записки Мелекесского пединститута, т. 2, вып. 1. Мелекесс, 1962; В. Ф. Никифорова. Вопросы демократической литературы и положительного героя в критике Салтыкова-Щедрина 1868—1871 годов. Ученые записки Адыгейского пединститута, т. 1, 1957.

[56]) Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве. «Искусство», М., 1953, стр. 185.

[57]) «Дело», 1882, № 1, Современное обозрение, стр. 90.

[58]) «Дело», 1887, № 5, Современное обозрение, стр. 78.

[59]) Там же.

[60]) «Дело», 1881, № 5, Современное обозрение, стр. 78.

ишь те романисты, которые клевещут на революционное движение или наделяют образы новых людей «совершенством всевозможных добродетелей, а нередко и глупостью»[61]). Таким образом, в постановке проблемы положительного героя у Станюковича и Салтыкова-Щедрина[62]), ведущего критика-демократа 70-х годов, наблюдается много общего[63]). В то же время высказывания Станюковича по этому вопросу, как и его теория общественного романа, составляют неотъемлемую часть эстетики «Дела», в котором писатель занимал своеобразную позицию.

Теория общественного романа, развиваемая ведущими критиками «Дела» (Н. В. Шелгунов, П. Н. Ткачев, Г. Е. Благосветлов, С. Шашков), отличаясь рядом сильных сторон, имела в то же время существенные недостатки, проистекавшие из общей эстетической позиции журнала. Главным из них является пренебрежение вопросами художественной формы произведения (о чем уже говорилось выше), что, разумеется, сказалось в значительной степени на творчестве беллетристов «Дела»[64]). Одним из важнейших проявлений ограниченности эстетической концепции сотрудников журнала выступает их отношение к проблеме психологического и социального, вопросам психологического анализа.

В пореформенную эпоху, отличающуюся небывалым подъемом чувства личности, Н. Шелгунов писал, что «личный характер становится вещью второстепенною»[65]), проповедуя идеал коллективного человека, общества, в котором влияние отдельной личности было бы сведено к минимуму. П. Н. Ткачев с неудовольствием отмечал, что «нравственно-психологические темы составляют почти единственные темы всех наших романов и повестей»[66]), анализ авторами волнений и движений души героев приводит к субъективизму, рамки психологического анализа, по мнению критика, стесняют писателей[67]). «Художественная отделка характеров и всякие психологические тонкости, — считал П. Ткачев, — не играют ни-

---

[61]) Там же, стр. 80. О проблеме положительного героя в эстетике К. М. Станюковича см. также указ. монографию В. П. Вильчинского, стр. 153—155.

[62]) Станюкович — один из немногих критиков «Дела», в целом правильно оценивавший значение Щедрина в русской литературе. Сатиры Щедрина, по его мнению, «взывали к стыду и подчас были полны таких скорбных звуков, что смех застывал даже у тех, кто привык искать в произведениях сатирика только смеха и остроумия». («Дело», 1881, № 1, Современное обозрение, стр. 92). Ничью кончину не переживал так тяжело Станюкович, как смерть Щедрина. «Несмотря на то, что смерть Салтыкова все ожидали, она произвела на меня крайне тяжелое впечатление»,— пишет Станюкович жене. ЛГПБ, архив К. М. Станюковича, ф. 736, ед. хр. 51, л. 52. Со смертью Щедрина писатель еще глубже осознал значение «великого сатирика, великого пророка литературы русской» (там же). Об отношении К. Станюковича к М. Салтыкову-Щедрину см. также указ. монографию В. П. Вильчинского, стр. 129, 144—145.

[63]) См.: В. Н. Лукин. Проблема положительного героя в эстетике и творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ученые записки Мелекесского пединститута, т. 2, вып. 1, 1962; М. С. Горячкина. Салтыков-Щедрин — критик. История русской критики, т. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, гл. 4.

[64]) Имеющиеся исследования по демократической беллетристике избавляют нас от необходимости давать анализ творчества ведущих романистов «Дела» (Н. Ф. Бажин, И. В. Федоров-Ошулевский, А. К. Шеллер-Михайлов, К. Долгово). Б. Ф. Егоров. Роман 1860 — начала 1870-х годов о «новых людях». Тарту, 1963; С. В. Касторский. Беллетристы-демократы шестидесятых годов. В кн.: Проза писателей-демократов шестидесятых годов XIX века «Высшая школа», М., 1962; М. Т. Пинаев. Наследие Чернышевского и демократическая литература 60—80-х годов. В кн.: «Писатель и история русского общества», Волгоград, 1968; Н. И. Пруцков. Роман о «новых людях». История русского романа в двух томах, т. 2, «Наука», М.—Л., 1964, гл. 2.

[65]) См. в кн.: «Шестидесятые годы». Изд. АН СССР, М.—Л., 1940, стр. 185.

[66]) «Дело», 1872, № 10 Современное обозрение, стр. 14.

[67]) Там же, стр. 15.

какой существенной роли»[68]). Под пером художника-социолога, заявляли критики «Дела», «анализ внутреннего мира личности... должен... отступить на задний план перед изображением крупных типичных черт этой личности, поскольку она является представителем известной группы», и самое изображение этих черт «является для писателя только средством выразить и обрисовать типичные черты современной жизни»[69]). Тем самым эстетика «Дела» ориентировала писателей на замыкание в кругу социальной проблематики и отход от магистральной линии развития русского реализма второй половины XIX века, выразившейся, по словам Г. И. Курляндской, в том, что «психологический анализ в русской литературе приобретает новое качество: обостренное художественное внимание к психологическому развитию личности, как предмету изображения, становится общей тенденцией развития критического реализма»...[70]). Этот процесс вел не к игнорированию социальной тематики, но к более глубокому и многоплановому ее освоению в произведениях крупнейших романистов.

В русской литературе конца XIX века наблюдается «освобождение человека от неограниченной власти социальных обстоятельств» (И. П. Видуэцкая)[71]), так как капитализм усложнил отношения личности и среды. Характер, пишет С. Г. Бочаров, «все меньше зависит от среды в узком смысле слова, связи с ней делаются более зыбкими, непрочными, подвижными, гибкими. Выбиваясь из прежних устойчивых связей, человек становится точкой приложения разнообразных жизненных влияний, скрещивающихся с влиянием «среды», а то и противостоящих ему»[72]).

И писательская судьба Станюковича, единственного из беллетристов «Дела», сохранившего творческую активность до начала XX века и пережившего взлет в конце XIX, определилась тем, что он чутко улавливал глубинные процессы в русском реализме и приблизился к магистральным линиям его развития. В творчестве и эстетике Станюковича 70-х годов и определилась та сложная эволюция, которая позволила писателю занять «в ряду лучших сил русской литературы вполне определенное место, на котором его не смешаешь ни с кем иным, равносильным ему по таланту и подходящим по характеру»[73]).

Создавая свой первый роман, Станюкович испытал наиболее значительное воздействие тех тенденций демократической эстетики, которые развивали сотрудники журналов «Дело» и «Русское слово». В общественно-публицистическом романе «Без исхода» конфликт отражает противоборство двух социальных группировок — демократии (образы Глеба Черемисова, Крутовского, Любомудрова) и сил крепнущего капитализма (образ Стрекалова), а также либерализма (образ Колосова). Герои делятся по социальному признаку, который выступает ведущим в приемах раскрытия образа. Но в то же время Станюкович испытал благотворное воздействие тургеневской романической традиции. Влияние Тургенева в романе Станюковича осуществлялось двумя путями. Один из них — опо-

[68]) «Дело», 1875, № 7, Современное обозрение, стр. 41.

[69]) «Дело», 1880, № 1, Современное обозрение, стр. 89.

[70]) Г. Курляндская. Метод и стиль Тургенева-романиста. Приокское кн. изд., Тула, 1967, стр. 14.

[71]) И. П. Видуэцкая. Место Чехова в истории русского реализма. (К постановке проблемы). Известия АН СССР, серия литературы и языка, 1966, т. 25, вып. 1, стр. 37.

[72]) С. Г. Бочаров. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького. В кн.: «Социалистический реализм и классическое наследие. (Проблема характера)». М., 1960, стр. 102.

[73]) Так определил положение Станюковича критик «Сибирской газеты». «Сибирская газета», 1887, № 16, стр. 629.

средствованный, через повесть В. Слепцова «Трудное время», обнаруживающей определенное сходство с тургеневскими романами «Рудин», «Накануне»[74]). О героях повести Слепцова идет спор в романе «Без исхода». Ольга одобряет поступок Марии Николаевны и защищает Рязанова от критики со стороны своей матери. Вслед за Слепцовым Станюкович, используя опыт Тургенева, изображает происходящие в семье Стрекаловых драматические события, но в отличие от Тургенева движущей силой драмы является в их произведениях не любовь, а социальное прозрение героини. Другой путь — прямая связь романа Станюковича с романами Тургенева, что особенно проявляется в образе Ольги, выдержанном в духе образов тургеневских героинь, что отметил в свое время, например, А. Г. Цейтлин[75]).

Творчество Тургенева постоянно привлекало внимание Станюковича, который, будучи далеко не всегда согласен с проводимыми этим художником идеями, ценил его мастерство. «Говорят, что его «Дым» — пакость по направлению, хотя, конечно, по языку тургеневская вещь», — сообщал Станюкович жене в 1867 году[76]). Именно Станюковичу принадлежат статьи, помещенные в «Деле» в год смерти Тургенева[77]). И здесь Станюкович дифференцированно подходит к оценке Тургенева, говорит о его высоком художественном мастерстве, «которое придавало всем его произведениям такой цельный и законченный вид» (1907, 7, 471). Как представителю демократической критики, Станюковичу, в отличие от многих критиков «Дела», никогда не был свойствен нигилистический подход к «дворянской» литературе, что открывало для него дальнейшие перспективы творческого роста. Например, несмотря на то, что роман «Новь» написан художником, «вряд ли знающим близко тех людей, которых ему вздумалось показать», Станюкович говорит о Тургеневе как «крупном таланте»[78]).

Крупнейшим художником времени считал Станюкович Л. Н. Толстого, призывал учиться у него и Тургенева реализму[79]). «У Толстого по описанию одной спины («Метель») вы догадываетесь о характере ямщика», — пишет Станюкович[80]). В одном из «Воскресных очерков» Станюкович пишет о Толстом, как «мощном» и «глубоком» таланте, идущем своей дорогой[81]). Особенно высоко ценил писатель «Севастопольские рассказы», в которых Толстой показал, «как надо описывать войну и военных людей»[82]).

Эти тенденции позволили художнику перейти к новому типу романа — социально-психологическому, элементы которого, накапливаясь в романах «Наши нравы», «В мутной воде», превратились в цельную идейно-художественную структуру романа «Два брата» — лучшего беллетристического произведения Станюковича 70-х годов. В нем пи-

---

[74]) О связи повести Слепцова В. с романами «Рудин», «Накануне» пишет, например, Н. И. Пруцков в статье: «Пореформенная Россия и русский роман второй половины XIX века». История русского романа в двух томах, т. 2, «Наука», М.— Л., 1964, стр. 10.

[75]) А. Г. Цейтлин. Мастерство Тургенева-романиста «Советский писатель», М., 1958, стр. 428.

[76]) ЛГПБ, архив К. М. Станюковича, ф. 736, ед. хр. 33, л. 5. Дочь писателя, М. К. Станюкович, вспоминает, что отец постоянно советовал читать Тургенева. См. ЛГПБ, архив Второвых И. А. и Н.И. и Синакевич О. В., ф. 163, ед. хр. 359, л. 53.

[77]) См. указ. монографию В. П. Вильчинского, стр. 147—148.

[78]) Воскресные очерки. «Новости», 1877, № 23, стр. 2.

[79]) «Дело», 1881, № 1, Современное обозрение, стр. 104.

[80]) Там же.

[81]) «Новости», 1877, № 147, стр. 1.

[82]) «Новости», 1877, № 161, стр. 1.

сатель изображает идейно-психологические процессы, происходящие в среде пореформенной интеллигенции.

Рамки теории социального романа, развиваемой демократической критикой, не являлись чем-то застывшим, но были подвижны и вбирали в себя происходящие в процессе развития литературы изменения, создавая тем самым предпосылки для эволюции демократической литературы. Появляются новые веяния и в эстетике «Дела», выразившиеся, например, в статьях критика под псевдонимом Ф. Б-ъ[83]). В статье «Новые типы «забитых людей» он утверждает, что «без сомнения, мировоззрение писателя-беллетриста имеет свою долю влияния на успех или неуспех его произведений; но интерес, возбуждаемый ими, но симпатии к писателю читающей публики вообще, определяются и обусловливаются совсем не его мировоззрением»[84]). Достоевского все равно читают, несмотря на его «Бесов», пользуется симпатиями Лев Толстой. Критик делает вывод, что «чем общнее жизненный интерес, затрагиваемый в произведениях писателя-беллетриста, тем большим успехом эти произведения должны пользоваться»[85]).

Четкую тенденцию преодолеть ограниченность эстетической позиции «Дела» обнаруживает и Станюкович, что сразу же было отмечено современной критикой. Так, рецензент газеты «Голос» писал об одном из выпусков «Журнальных заметок» Станюковича, что они «составлены очень умно и прилично. Автор разбирает несколько текущих литературных явлений со стороны общественной идеи, не забывая в то же время, что имеет дело с произведениями искусства, на значение которого виден у него правильный взгляд. На тех страницах, где предавалась раньше бесшабашному «разгрому» вся наша изящная словесность, Л. Толстой и Тургенев признаются писателями образцовыми и сатира Щедрина получает вполне правильную оценку»[86]).

Таким образом, эстетика Станюковича, тесно связанная с общественно-литературной борьбой своего времени, обусловила эволюцию реализма писателя 1870-х годов.

---

[83]) Возможно, Ф. Басардин — псевдоним Л. И. Мечникова. См.: И. Ф. Масанов. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. Изд. Всесоюзной книжной палаты, М., 1956, т. 3, стр. 147.

[84]) «Дело», 1881, № 2, Современное обозрение, стр. 11.

[85]) Там же, стр. 15.

[86]) ИРЛИ, архив К. М. Станюковича, ф. 432, ед. хр. 42, л. 39.

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

Ученые записки, № 83 1973

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ЛИРИЧЕСКОЙ ПРОЗОЙ И. А. БУНИНА

А. А. АЧАТОВА

О И. Бунине чаще всего говорят как о последнем классике русского реализма XIX века, продолжившем в своем творчестве традиции Тургенева и Л. Толстого. С этим мнением трудно согласиться. И не только потому, что сам писатель неоднократно заявлял, что в его манере письма нет ничего похожего на тургеневскую и толстовскую, но и потому, что большой и чуткий художник не мог пройти мимо веяний, или, как сейчас говорят, моды своего века. XX век определил известное своеобразие реалистической прозы: ее лиричность, проявляющуюся в значительно большем, чем прежде, самовыражении, самораскрытии человеческого духа, смещенность планов реального, условного, фантастического и т. п., а также ее кратность, легкость конструкции — построения, «ударность», «самостоятельность» детали, отдельного описания и т. п.

В. Днепров в своей интересной монографии «Черты романа XX века»[1]) зачинателем лирической прозы XX века в нашей литературе называет Чехова. Когда Чехов писал «Степь», то чувствовал, что у него получается «нечто странное и не в меру оригинальное, в «повестушке» все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством. Я стараюсь, чтобы в них был общий запах и общий тон...»[2]). Не общей фабулой, не развитием действия скреплялись главы повести, а именно «общим запахом», единым настроением. На это сразу же обратили внимание поклонники таланта Чехова. «Пускай в ней нет того внешнего содержания — в смысле фабулы, — которое так дорого толпе, но внутреннего содержания зато неисчерпаемый родник. Поэты, художники с поэтическим чутьем должны просто с ума сойти», — писал А. Чехову А. Н. Плещеев[3]). Многие критики и писатели увидели в необычности чеховской манеры большое будущее. И действительно, проза XX века во многом с легкой руки Чехова начинает оформляться все более как проза лирическая. К ее талантливым создателям в русской литературе XX века нужно отнести и И. Бунина.

Под словами М. Пришвина о чеховской «Степи» — «Можно сюжетом объединить предметы, а можно просто любовью родной земли и людей, как сделал это Чехов в «Степи»[4]) — мог бы вполне подписаться и Бунин.

---

[1]) В. Днепров. Черты романа XX в. «Советский писатель», М.—Л., 1965.
[2]) А. П. Чехов. Собрание сочинений, т. 6. ГИХЛ, М., 1962, стр. 495.
[3]) А. П. Чехов. Собрание сочинений, т. 6. ГИХЛ. М., 1962, стр. 496.
[4]) М. Пришвин. Собрание сочинений, т. 5, Госполитиздат, 1957, стр. 470.

Большинство своих рассказов Бунин объединял в лирические циклы («Тень птицы», «Воды многие», «Солнечный удар», «Темные аллеи»), каждый из которых не имеет ни единого сюжета, ни общего героя. В них наиболее полно выявляется субъект творчества — личность самого автора. Их цель — создать настроение и заразить им читателя.

Известно, что цикл «Темные аллеи» создавался в сложный, трагический период истории России и жизни самого писателя — в годы второй мировой войны. Настроение Бунина этих лет и определило общую тональность «Темных аллей», как «прекрасное» и «трагическое». Прекрасное — память о прошлой радости, некогда пережитой на родине в пору своей юности, трагическое — не утихающая боль от сознания того, что никогда более не повторится та прежняя радость, ибо прошла молодость, потеряна родина, а больной, старый писатель живет в чужой стране, в чужом доме, согревая и питая себя духовно лишь памятью о прошлом.

Подобно тому, как отдельное стихотворение лирического цикла может не иметь «цены», но оно необходимо для образования главы, а главы составляют книгу, так у Бунина в «Темных аллеях» каждый рассказ есть глава одной книги. Взятый отдельно сам по себе, он порою и малопонятен, и даже неприемлем («Гость», «Кума», «Сто рупий» и др.), но вместе с другими рассказами он укладывается в рамки общего настроения, проявляющегося в самых различных «утонченных и разрозненных» переживаниях. Многоплановость, многосюжетность внутри одного лирического цикла, пронизанного единым настроением, определяют его своеобразное строение — композиционную «кадрировку». Книга «Темные аллеи» состоит из трех частей, каждую из которых составляют отдельные главы — рассказы. При этом нетрудно заметить, что рассказы, открывающие каждую часть книги «Темные аллеи», «Руся», «В одной знакомой улице» — наиболее близки друг другу общим настроением. Каждый из них в то же время и новая часть общей мелодии, в которой обозначены нарастание, усиление этого общего настроения.

«Темные аллеи» — своеобразный зачин общей мелодии, лирическое раздумье о прекрасном и об утрате этого прекрасного. Это своеобразная завязка, вопрос, поставленный писателем о том, правильно ли поступил его герой, оставив в молодости свою возлюбленную дворовую девушку Надежду. Начальный рассказ второй части книги — «Руся» — это уже апофеоз молодости, любви, счастью, и вместе с тем более отчетливое звучание тревоги, проникающей во все повествование, которое заканчивается стремительными, порывистыми аккордами о внезапно и насильственно прерванном счастье. Рассказ «В одной знакомой улице», открывающий третью часть книги, — своеобразный итог общего настроения. В нем сильнее, чем в первых двух, звучит мелодия утраты всего того, что было когда-то: «Москва, Пресня, глухие снежные улицы, деревянный мещанский домишко...» и любовь к почти нищей девушке с «простонародным», «прозрачным» от голода лицом, «крестьянскими» глазами и «сладчайшими в мире» губами. А сквозь это дивно-поэтическое и грустное повествование просвечивает другая, главная мысль — горькая и сладостная любовь к Родине в те далекие годы тоже нищей и полуголодной, и выше этой любви «ничего больше и не было»[5]). В связи с этим не случайным окажется и помещение Буниным в

---

[5]) И. А. Бунин. Собрание сочинений в девяти томах. ГИХЛ, М., 1966, т. 7, стр. 175. В дальнейшем все ссылки на это издание, в скобках цифра обозначает том, вторая — страницу.

конец всего цикла «Темные аллеи» рассказа «Ночлег». Этот рассказ о грубом насильнике, темной ночью вошедшем в чужой дом и получившем в нем заслуженное возмездие, звучит своеобразным художественным итогом того трагического времени, в котором создавались «Темные аллеи».

Сложное переплетение двух чувствований, свойственное самому писателю, стало психологическим состоянием и многих героев книги, ее идейным и эстетическим принципом. «Автор, — говоря словами Е. Эткинда, — как бы сошел со своего пьедестала, смешался с толпой изображаемых им лиц, заговорил их языком»[6]).

Вместе с тем лирическое начало цикла — это не просто выявление мыслей, чувств, взглядов самого писателя и его героев, но и выражение общего «эпохиального» настроения времени. Это обостренное чувство любви к родине всех тех людей разных стран и народов, которые в годы второй мировой войны боролись против фашизма, ценой собственной жизни отстаивали независимость своего отечества. «Темные аллеи» — произведение в этом плане сугубо современное, оно перекликается в своем общем настроении с теми произведениями советских и зарубежных писателей, которые немало прекрасных страниц своей прозы и поэзии посвятили молодому поколению XX века, не дожившему не долюбившему положенного ему на земле.

Общее настроение прекрасного и трагического в цикле проявляется в различных сюжетных ситуациях, но, главным образом, в сфере нравственной, этической, любовной. Сама по себе любовь у Бунина не трагична. Чаще всего герои Бунина умирают не из-за неудавшейся любви («Наталли», «В Париже», «Галя Ганская»). Любовь у Бунина — озарение, «солнечный удар», невообразимо прекрасное и великое таинство, но к этому прекрасному мгновению не сводится человеческая любовь. Любовь не спасает человека от трагического одиночества в страшном хаосе жизни. Думается, что здесь Бунин идет в русле тех писателей, которые ставят в своем творчестве проблему отчуждения личности в XX веке. Возможно поэтому герои Бунина почти не раскрываются в плане их профессиональной принадлежности. Писатели, композиторы, художники, военные часто предстают в произведениях Бунина как люди, в чем-то опустошенные, что-то утратившие и даже обреченные; большинство из них настоящие или будущие эмигранты, лишенные той национальной почвы, на которой могло развиваться их профессиональное мастерство. И все-таки трагическое не становится у Бунина пессимистическим. Прекрасное и трагическое у него идут рядом и в своем сложном переплетении образуют полноту человеческого бытия.

Секрет большого влияния Бунина на читателя и состоит, прежде всего, в широте его творческого диапазона: от грустного лиризма до трагизма, от упоения радостями жизни до полного отчаяния и смерти. Тонкий ценитель красоты во всех ее проявлениях, поклонник идеального, Бунин не отвергает и натуральное. Чувственное начало в любви он считает столь же прекрасным, как и начало духовное. Лирический герой Бунина подобно блоковскому в поэзии, чрезвычайно многомерен, он предстает перед нами в самых различных аспектах своего душевного состояния. На эту особенность творчества Бунина обратил внимание талантливый исследователь его поздней новеллы М. Иофьев. «У Бунина,— писал он,— все градации любви: поклонение «Прекрасной Даме», безумие «Снежной маски», чувственность «Страшного мира»[7]).

---

[6]) Е. Эткинд. Семинарий по французской стилистике. Проза. М.—Л., 1964 стр. 205.

[7]) М. Иофьев Профили искусства. «Искусство». М., 1965, стр. 285.

И если еще в 20-е годы нашей критикой была выдвинута проблема полифонизма романов Достоевского, а Луначарский, развивая ее, говорил о полифонизме в романах Бальзака и пьесах Шекспира, то сегодня с полным основанием можно выдвинуть проблему лирического полифонизма прозы Бунина. Это свойство лирической прозы Бунина было отмечено большим поклонником его таланта Р. Ролланом. В письме к Бунину 1922 года Р. Роллан писал: «Что меня особенно поражает, так это многозвучие ощущений, проникающих в ваши творения: не только звуки и видения, но и весь оркестр чувств...»[8]).

Особой прелестью отличаются у Бунина те произведения, в которых автор-рассказчик сам причастен к искусству — это или писатель, поэт, как в «Жизни Арсеньева», или художник, как в «Гале Ганской», или композитор, как в «Иде», или человек, тонко владеющий мастерством народного сказа («Сверчок», «Баллада» и др.).

В «Гале Ганской», по справедливому замечанию М. Иофьева, в описании «ренуаровская живописность и свежесть»[9]). Действительно, подобно О. Ренуару, в живописи которого при всей ее пленэрности основой композиции оставался человек, «пластическая весомость материального мира», у Бунина в его рассказе на фоне пейзажа живет одна Галя, рассказчик-художник подробно описывает ее туалет, освещенность фигуры, игру чувств на ее лице, телесную красоту.

«Жизнь Арсеньева» — классический образец романа лирического, построенного как лирический монолог, сердечная исповедь человека не обычного, а художника по складу своего ума, по мироощущению. Это не автобиография, не жизнеописание Ивана Бунина, а художественное произведение, в центре которого герой особой складки, особого характера, особой чувственной организации. Из множества фактов, событий в жизни Арсеньева в романе выбрано и удостоено внимания лишь то, что может с какой-то совсем новой стороны по отношению к другим обычным людям высветить личность художника.

В сюжетно-композиционном оформлении лирической прозы исключительная роль принадлежит пейзажу. Выдающееся мастерство Бунина-пейзажиста признано давно, всеми и почти безоговорочно. Хотелось бы обратить внимание лишь на одну особенность бунинского пейзажа, на его роль в создании сюжета — настроения. Если вспомнить слова А. Чичерина о том, что у Тургенева «подход к природе созерцательный», а у Толстого — «жизненный, нравственный, трудовой» («она и кормит, и учит человека»)[10]), то у Бунина, на наш взгляд, можно определить этот подход как философский, субъективно-идеалистический. Природа у Бунина величественна, загадочна, хаотична, по сравнению с ней человеческая жизнь, как одна песчинка в целой песчаной пустыне. Герои Бунина преклоняются перед природой, перед ее величием, красотой, таинством.

В лирических произведениях Бунина природа равноправно действующее лицо, она создает общее настроение, с процессами, происходящими в ней, соизмеряется человеческая жизнь, она дает человеку высшую радость, высшее наслаждение своей гармонией, светом, запахом или, наоборот, своим равнодушием к судьбам мира она заставляет человека испытать горькое чувство одиночества, покинутости. Поэтому Бунин часто оставляет своего героя один на один с природой. Ночью, глядя в звездное небо, находясь словно в волшебном окружении звезд, темноты,

---

[8]) «Парус», 1922, № 1.

[9]) М. Иофьев. Профили искусства, стр. 278.

[10]) А. И. Чичерин. Идеи и стиль. «Советский писатель», М., 1968, стр. 241.

таинственных запахов, лирический герой рассказа «Ночь» задумывается над непостижимыми вопросами Всебытия, над местом человека в бескрайнем мироздании; другой герой один преодолевает в зимнюю непогоду горный перевал, и весь собственный жизненный путь представляется ему подобным бесконечному перевалу глухой и ненастной ночью (рассказ «Перевал»); высохшая и почерневшая от голода крестьянка одиноко бредет по знойной и пыльной дороге, среди поспевающих хлебов и дурманящих своим запахом высоких трав («Веселый двор»); шорник Илья всю ночь таскает по метельной степи своего замерзшего сына («Сверчок»), русский богатырь Захар Воробьев из одноименного рассказа вступает в единоборство с солнцем и т. д. и т. п.

Чтобы усилить определенное настроение, Бунин включает природу в мир собственных переживаний и чувствований: «И только звезды и курганы слушали мертвую тишину на степи и дыхание людей, позабывших во сне свое горе и далекие дороги» (2, 55). Природа у Бунина не только мыслит, чувствует, но и говорит, становится как бы рупором авторских суждений: «Ни души! — сказал ветер, облетев всю деревню и закрутив в бесцельном удальстве пыль на дороге» (2, 197); «Новую дорогу мрачно обступили леса и как бы говорят ей: «Иди, иди, мы расступимся перед тобою. Но неужели ты снова только и сделаешь, что к нищете людей прибавишь нищету природы?» (2, 227).

Рассматривая роль пейзажа в сюжетно-композиционном строении произведений Бунина, нельзя не обратить внимания на такую его оригинальную особенность. Писатель нередко столь много уделяет внимания описаниям природы, что начинает внутри одного произведения оформлять пейзаж по собственным законам развития в сюжетно и композиционно законченную картину, в самостоятельное произведение. Так, если из рассказа «На край света» выбрать только одни описания природы, то мы получим вполне самостоятельное произведение, своеобразное стихотворение в прозе о постепенном переходе вечерних сумерек в глубокую ночь. А если из философско-лирического рассказа «Ночь» выбрать одни описания природы, то получим столь же самостоятельное произведение о летней южной ночи, едва заметно переходящей в раннее утро. Пейзаж в этих рассказах подобен одному из голосов двухголосного хора, он достаточно самостоятелен, и в то же время неотъемлемая часть общей мелодии всего рассказа.

Лирическую прозу Бунина отличает «сгущенность образного смысла» и «поэтическая плотность». «Поэтическую плотность» романа Бунина «Жизнь Арсеньева» В. Днепров справедливо сравнивает с «поэтической плотностью стихотворения»[11]). Вместе с тем это не мешает прозе Бунина быть лаконичной, по-современному легкой и изящной в своем строении. И в этом смысле проза Бунина полифонична. Точность, легкость, изящество бунинского творчества один из зарубежных критиков метко сравнивал с движениями акробата по натянутой проволоке, когда одно неверное движение, один лишний шаг поведут к неизбежному падению.

Какой глубокий смысл приобретает замечание И. Бунина на полях рукописи рассказа «Солнечный удар»: «Ничего лишнего». Один лишний эпизод, одна лишняя подробность или затянутость в описании чувств двух людей, случайно и внезапно пораженных любовью, словно солнечным ударом, и рассказ о возвышенно прекрасном снизился бы до рассказа о незначительном и, может быть, пошлом дорожном приключении,

---

[11]) В. Днепров. Черты романа XX в., стр. 527.

подобно рассказу А. Каменского «Четыре». Бунин удержался на той грани, перешагнув которую, означало бы разрушить замысел, опошлить идею. Сюжет-настроение создают в рассказе, как это часто встречается у Бунина, два параллельно развивающихся чувства: необыкновенное счастье, радость, высокий душевный и физический порыв и одновременно нестерпимое горе, боль утраты, когда человек стоит на грани потери рассудка. «Все было хорошо, во всем было безмерное счастье, великая радость; даже в этом зное и во всех базарных запахах, во всем этом незнакомом городишке и в этой старой уездной гостинице была она, эта радость, а вместе с тем сердце просто разрывалось на части» (5, 242).

Это двойное чувство, с помощью которого художник и удерживает нужное равновесие в рассказе, поистине изумительно передано и через ощущение солнечного света, такого яркого и благотворного и вместе с тем такого нестерпимо жгучего, испепеляющего. Обостренность восприятия героем солнечного света столь велика, что это передается читателю, и он начинает почти физически чувствовать ослепительную яркость солнца. Критики справедливо сравнивают «Солнечный удар» с импрессионистской живописью. «Импрессионистским этюдом» назвал этот рассказ обозреватель французской газеты «Новости». «Я не помню в литературе такой, почти физически ощущаемой, передачи солнечного света, удававшейся разве гениальному Мане и художникам-импрессионистам»[12]).

Бесспорно, что сам Бунин никогда не был модернистом, и в свое время резко высмеивал их. Но он, как и Мопассан в западной литературе, не мог пройти мимо нового веяния в живописи, его рационального зерна, когда в изображаемом преобладает настроение, когда не форма и цвет, прежде всего, волнуют художника, а освещенность предметов[13]). На особую близость Бунина импрессионистам обратил внимание еще критик Н. А. Абрамович. «В противовес модернистам, — писал он, — ...образовался новый кружок молодых беллетристов», «принадлежащие к числу их такие авторы, как Ив. Бунин, А. Федоров, Ал. Будищев и Мирра Лихвицкая, воскресили у нас тот здоровый и свежий импрессионизм, который берет свое начало от богатой красками, звуками, ароматами и мелодиями поэзии Фета»[14]).

Приемы живописи используются Буниным не только для создания сюжета-настроения. Сама структура многих его произведений создается по законам живописи. Например, рассказ «Подторжье» построен как серия акварельных этюдов, объединенных общим авторским замыслом. Четыре страницы рассказа — четыре картины: первая изображает въезд в город и мужиков, едущих на ярмарку; вторая — постоялый двор; третья — подъезд к монастырю — месту ярмарки; четвертая — самое ярмарку. Каждая из четырех картин имеет свой замысел, идейный центр, композицию — фон и крупно, тщательно выписанные фигуры переднего плана: спящего мальчика необыкновенной красоты и молодой цыганки, молодого босяка и пожилой девицы на возу распряженной телеги, лошаденки с «легким дрожащим хвостом» и цыгана.

В подобного рода произведениях Бунин исключительное внимание уделяет свету, освещенности предметов. Часто у Бунина на каком-либо одноцветном фоне ярко вырисовывается, высвечивается одна деталь, предмет: костер на фоне ночной темноты («Костер»), освещенный огнями пароход на бесконечно черном морском пространстве («Господин

---

[12]) «Новости», 23/XII, 1927, ЦГАЛИ, архив Бунина, ф. 44, оп. 2, ед. хр. 147.

[13]) О близости Мопассана в описаниях природы к импрессионистской живописи пишет Е. Эткинд в книге «Семинарий по французской стилистике». Проза. Изд. «Просвещение», М.-Л., 1964, стр. 231.

[14]) Н. А. Абрамович. В осенних садах. Литература сегодняшнего дня. «Заря», 1909, стр. 150.

из Сан-Франциско»), карета, «ярко и мягко» освещенная внутри (в ней мертвое лицо молодого человека, уже похожее на маску, его белый шарф), среди лавины внезапно остановившихся машин в черноте улиц ночного Парижа («Маленькое происшествие»).

Еще в дни своего двадцатипятилетнего юбилея литературной деятельности, отвечая на вопросы корреспондентов об отношении к театру, Бунин высказывался о больших преимуществах драмы: «Ведь в драме, в ее стремительном, сильном, сжатом диалоге — так многое можно сказать в немногих словах. Тут приходится как бы концентрировать мысль, сжимать ее в точные формы. А это ведь так увлекательно...»[15]). Как известно, Бунин так и не написал драмы. Но законы драматургического искусства щедро использовал во многих своих произведениях. Классическим образцом мастерского использования законов сценического искусства в лирической прозе Бунина может служить рассказ-миниатюра «Звезды»[16]). Рассказ построен как чрезвычайно лаконичный и искусный диалог двух действующих лиц. Первые две фразы рассказа — своеобразные авторские ремарки к сценическому акту, с помощью которых драматург обычно дает сценическую обстановку, вводит в действие и определяет положение на сцене новых действующих лиц. Далее идет диалог двух персонажей, их увлекательное путешествие по звездному небу.

Лирическая проза XX века в своем построении многое усваивает от кинематографии. Быстрая смена кадров — событий, картин, выделение крупным планом портрета, детали, освещение предмета с разных сторон, выделение звука и авторского голоса за кадром и т. п. — все это Буниным используется с истинной талантливостью. Многие произведения Бунина («Сверчок», «Ида», «Руся», «Легкое дыхание», «Ворон», «Натали» и другие) успешно могли бы быть экранизированы.

Рассказ «Руся» во многом напоминает быстро сменяющиеся кадры кино. Одни из них очень короткие — о дорожном путешествии мужа и жены, другие — воспоминания молодости мужа — более удлиненные, — они и составляют собственно сложное развитие всего рассказа-фильма. Здесь есть и голос автора и рассказчика за кадром, и крупным планом высвеченное в темноте лицо курящего человека, перед мысленным взором которого проходит его далекое прошлое, и кадры-наплывы, когда изображаемое подается столь крупно, что в нем можно заметить мельчайшие детали. Так крупно, например, поданы журавли, что становятся видны не только их изящные движения, но и «маленькие, блестящие головки», их зрачки, костяные клювы и даже ноздри в них.

Нельзя не отметить особую музыкальность, напевность лирической прозы Бунина и по самой своей структуре, и по тому звуковому аккомпанементу, с помощью которого создается сюжет-настроение. Бунин по музыкальности своих произведений — это Блок в прозе.

Так, например, печальный рассказ Сверчка о гибели сына в одноименном рассказе от начала до конца идет под звуки завывающей зимней вьюги. Элегический настрой рассказа «В поле» — об умирающих дворянских усадьбах — создают бушующая метель и грустные аккорды гитары. Сюжет-настроение прелестного рассказа «Косцы» создается мелодией старинной песни, которую поют мужики. И сам рассказ уже начинает звучать как речитатив былинного сказа:

---

[15]) Цитирую по книге А. Баборенко «И. А. Бунин. Материалы для биографии (с 1870 по 1917)», «Художественная литература», М., 1967, стр. 180.

[16]) Рассказ написан в 1931 году, у нас впервые опубликован в 1967 году в журн. «Литературная Армения», № 5.

Конечно, они (певцы — *А. А.*) «прощались, расставались» и с родимой сторонушкой, и со своим счастьем, и с надеждами...

Говорили, вздыхали они каждый по-разному...

Говорили они по-разному, жалуясь и тоскуя... (5, 71).

Высокая, напевная и необычно-грустная патетика некоторых рассказов Бунина сближает его с Гоголем. Лирико-патетические места рассказов «На чужой стороне» и «На край света» напоминают гоголевские из повести «Тарас Бульба». А вся третья глава рассказа «На край света», в которой описывается осиротевший Великий перевоз, после того, как из него ушла половина людей в далекий Уссурийский край, напоминает народное причитание по умершему. Чувство невыразимой печали, одиночества заключено не только в смысле самих фраз, но и в ритмической их организации, в их укороченности, недосказанности. Словно кто-то выхватывает из темноты отдельные детали осиротевшего села и оплакивает их.

Лирическая проза Бунина, если можно так выразиться, отличается особой ароматичностью. Сколько самых разнообразных запахов рассыпано на ее страницах: запахов вспаханной земли, цветущих трав, поспевающих хлебов, увядающей листвы, запахов курной избы, каретного сарая, риги, звериного логова и т. д. и т. д. Даже снег у Бунина имеет свой запах. Рассказ «Антоновские яблоки» буквально насыщен ароматами антоновских яблок, «душистым дымом вишневых сучьев» от зажженных в саду костров, «ржаным ароматом новой соломы и мякины», запахом «сушеного липового цвета» и старинной мебели.

По богатству цветовой гаммы, по насыщенности звуками, запахами, тонкому их переплетению даже в одном произведении лирическую прозу Бунина также можно определять как прозу полифоническую.

О мастерстве Бунина можно говорить бесконечно долго. В этом плане, как сказал К. Паустовский, «Бунин почти неисчерпаем».

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

Ученые записки, № 83 1973

ТВОРЧЕСТВО Н. ТЕЛЕШОВА В ГОДЫ РЕАКЦИИ

С. М. ДЕНИСОВА

Эпоха реакции, сменившая революционную ситуацию 1905—1906 годов, стала суровым временем испытания для русского общества в целом, его писателей-реалистов в частности. Периодом «затишья освободительного движения, разгула реакции, измен и уныния в лагере демократии, кризиса и частичного развала социал-демократических организаций» назвал В. И. Ленин это труднейшее в общественно-политической жизни России время[1]).

В атмосфере спада высокого общественного подъема, преследования выдающихся деятелей революционного движения, нарастающих тенденций к укреплению позиции царского самодержавия требовались выдержка, мужество и главное — глубокая убежденность в истинности былых своих взглядов, чтобы устоять на прежних боевых позициях, чего достигли фактически критические реалисты лагеря М. Горького в годы первой русской революции.

Глубокий демократизм Н. Телешова, сильное гражданское начало, в нем живущее, цельность человеческой натуры помогли писателю не сломиться, достойно выдержать эти черные для русской революции, русской литературы годы. Неутомимая организаторская, издательская деятельность Н. Телешова этих лет была подчинена единому стремлению — сплотить, как прежде, реалистические силы литературы, вернуть ей прежнюю демократичность, боевитость, веру в завтрашний день, общими усилиями служить прогрессивным тенденциям своего времени.

В годы начавшейся реакции Н. Телешов-писатель находит в себе мужество поднять голос против торжествующих насильников и предателей. В № 13—14 «Нового слова» за 1906 год появляется его миниатюра «Проклятое поле», идущая как пространная поэтическая подпись к известной картине Ф. А. Бронникова, изображающей распятие восставших рабов. Автор восславляет мужество восставших «на своих властелинов, на бога, на жизнь». «Они знали, что ожидает их: или свобода, или смерть, — и они пошли на встречу». Рисуя муки растерзанных рабов, Н. Телешов самоотверженно идет на публицистический выпад: «За кем очередь завтра? В ком не убита мысль, в ком не убито чувство, тот завтра же может оказаться соседом...»

«Проклятое поле страданий и смерти» символизирует у автора нынешнюю Россию, распятую реакцией. «Проклятое поле! — клеймит писатель. — Проклятое поле насилий и казни. И нет ему иного имени,

---

[1]) В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4, т. 15, стр. 243.

как проклятое, потому что здесь пролилась человеческая кровь, потому что здесь торжествует насилие».

Легенда «Цветок папортника», написанная вскоре (1907 г.) Н. Телешовым, клеймившая «братопродавцев и предателей», которых ждет «страшный суд» сатаны, явилась, как и миниатюра «Проклятое поле», непосредственным ответом Н. Телешова на один из важнейших вопросов, постоянно освещавшихся в литературе тех лет, — на вопрос об отношении к прошедшей революции. Н. Телешов среди немногих писателей сказал «да» этой революции.

Тем не менее поражение революции, навстречу которой с большой верой выступил писатель-демократ, гнетущая атмосфера сменившей ее столыпинской реакции не могли не оставить своего отпечатка в творчестве Н. Телешова.

Как и в произведениях других средовцев[2]) этих лет, в творчестве Н. Телешова снижаются общественные тенденции, почти совершенно не затрагиваются в новых его рассказах социально значимые вопросы, интерес писателя к которым явно проявился в 1902—1906 годах. Произведения Н. Телешова времени реакции становятся подчас более философичными, созерцательными. Лишенный иногда сколько-нибудь ярких социальных признаков, герой его напоминает чем-то среднего человека, «человека вообще», ранних бытовых рассказов писателя. Более того, отдельные произведения Н. Телешова (правда, их очень мало) проникнуты нотками тоски, пессимизма, сомнения в смысле человеческого бытия («Шайтан», «Голос лунной ночи»). Но не эти мотивы станут ведущими в творчестве Н. Телешова эпохи реакции: вера в торжество жизни, гимн вечно живой, разумной, деятельной ее силе приобретает в новых рассказах писателя определяющее значение.

В 1907 году Н. Телешов пишет рассказ «Косцы», воспевающий жизненные силы, вольную душу русского человека из народа. Рассказ этот вместе с «деревенскими» произведениями М. Горького и некоторых других писателей-реалистов прозвучит диссонансом в многоголосном хоре литераторов разного толка, оплевывавших мужика после поражения революции 1905 года.

Гибельный исход для революции, подавление массовых мятежей крестьянства в ее годы, обусловливает появление в годы реакции клеветнических писаний о крестьянстве как тупой, заскорузлой массе (произведения беллетристов-реакционеров этих лет: Родионова, Фонвизина и других). Даже некоторые писатели-реалисты, близкие в период революции по своему общему настрою к прогрессивным силам, например, Муйжель, Олигер, после ее поражения рисуют крестьянство как стихийную, необузданную силу, мрачную и беспощадную, безграничную в своей жестокости. Напуганные силой гнева, проснувшегося в крестьянстве, писатели эти усомнились в способности мужика вести борьбу за свое освобождение.

В расчете на темную, невежественную массу писатели-декаденты после 1905 года будут говорить (видя разрыв между интеллигенцией и народом) о необходимости сближения с «народом-богоносцем». «Религиозная правда», мистическое сектантство и богоискательство, живущие в народе, — станут проповедовать они,—должно быть почвой этого сближения.

Иными покажет людей из народа Н. Телешов в своем рассказе «Косцы».

---

[2]) Писатели И. Бунин, А. Куприн, Л. Андреев, Н. Тимковский и др. — активные участники телешовских «Сред» (кружка писателей-реалистов в России в конце XIX — начале XX вв.).

Герои рассказа — деревенские мужики, нанимающиеся летом на «сезонную» работу в барских усадьбах. В одной из них крестьяне встречаются со своими земляками: хозяйственным, чуть угрюмым и вечно озабоченным семейными делами Титом, сторожем барского дома, и щеголеватым, ищущим скорее легкой, чем доходной жизни, конюхом Семеном.

Характеризуя мотивы, которыми руководствуются те и другие в выборе образа жизни, Н. Телешов явно симпатизирует стремлению к моральной независимости, вольнолюбию мужиков-косцов, остающихся, по их внутреннему чувству, сами себе хозяевами. «Люди мы вольные, привыкли ноне здесь, завтра там. Отмахаем свое, да и к дому»[3]).

Авторская симпатия к косцам, живущая в рассказе, не есть нечто подобное безоговорочному народническому «народолюбованию». Ни на йоту не приближается она и к толстовской теории самоопрощения. Автор «Косцов» умеет трезво оценить своих мужиков (весомое доказательство тому — образы Тита и Семена), но, прежде всего, он ценит в этих людях неиссякаемую работоспособность, умение любить и ценить жизнь. Живется мужикам нелегко, тяжек их труд с зари до темна. Но именно это еще более усиливает веру писателя в жизнестойкость этих людей. Общая трактовка образов крестьян-косцов, данная Н. Телешовым в этом рассказе, предопределяет будущую оценку писателем своего главного героя — Тимофея из «переселенческого» рассказа «Лишний рот» (1919 г.). Эти люди творят жизнь, они крепки своими корнями, в них — надежда на будущее — живет в подтексте рассказа мысль автора.

Мотив свободолюбия усиливается в рассказе авторским сравнением мужиков с вольнолюбивыми птицами: «Они шли неправильной линией, то друг возле друга, то один за одним, точно осенние журавли, улетающие в теплые страны...» (239). Образ этих птиц, проплывающих в бескрайнем вольном небе, вновь появится в самом конце рассказа как напоминание для Тита о землянках, людях вольных, хотя и не всегда, как он, Тит, благополучно устроенных и согретых.

Все чаще и чаще обращается Н. Телешов в годы реакции к миру природы, черпая в нем порою силы и вдохновение.

В «Верном друге» торжество неиссякаемых, жизнетворных сил природы становится для писателя залогом веры в неизбежность лучшего будущего. В другом, исполненном поэзии, рассказе Н. Телешова этих лет — «Золотая осень» — цельный, очищающий человеческую душу мир природы противопоставлен автором мелочности, повседневной человеческой жизни.

Сложный, таинственный мир природы в насыщенной цельности своей жизни бытует здесь вновь, как некогда в повести «На тройках», самостоятельно. Но там природа несколько романтизирована, в рассказе же «Золотая осень» и в написанном вслед за ним рассказе «Весна-красна» природа живет во всей своей подлинности и плоти: в запахах, звуках, осязании. Горьковатый аромат поздней осени живет в «Золотой осени» Н. Телешова точно так же, как опьяняющей, терпкой влагой просачивающейся ранней весны окутана его «Весна-красна».

Картины природы, возникающие в эти годы под пером писателя, не утрачивают своей живописности и поэтической прелести оттого, что

---

[3]) Н. Телешов. Избранные сочинения в трех томах. ГИХЛ. 1956, т. 1, стр. 253.

В дальнейшем при цитировании по этому изданию указываются лишь страницы.

Н. Телешов придерживается теперь предельной простоты и конкретности в их описаниях. В рассказе «Золотая осень» автор стремится не приукрасить и без того богатую палитру осеннего леса, а насладиться этим щедрым даром природы, запечатлев его, по возможности, более цельно. «Осеннее утро все в золоте,—рисует он.—Золотое солнце горит в ясном небе, блестит в росе среди травы; блестят влажные колеи дороги; дымится и искрится озеро. Желтые березы, красные осины, зеленые ели и сосны отражаются в воде—и по озеру точно посажен цветник, пестрый и яркий» (256). Точно так же проза точна, зарисовки бесхитростны в цветовом решении и в «Весне-красне»: «Высоко в небе что-то маленькое, серое на раскрытых крылышках, то бросаясь книзу, то вспархивая в голубые выси и, точно купаясь в воздухе, звенит радостной, беззаботной песней» — рисует Н. Телешов жаворонка (256).

В рассказе «Золотая осень», как он написан Н. Телешовым, близость к здоровой цельности, естественности мира природы становится, казалось бы, своеобразным критерием нравственного здоровья человека. В отличие от пошловатых дачников, которых автор «изгоняет» из самобытного мира природы, он не противопоставляет ему, а скорее приветствует кровное родство местных жителей с природой. С отъездом суетных дачников «сразу все переменится, и начнет вступать в силу народный календарь, — с добрым чувством замечает автор, — уже нет больше шестого, двадцатого или первого числа, нет ни сентября, ни июня, ни апреля, ни февраля, а есть — Спас, Успение, Покров, Микола, Рождество» (254). Благотворное, очищающее влияние оказывает мир природы в рассказе Н. Телешова и на разного рода людей служащих (начальник железнодорожной станции, аптекарь, лавочник, сторож), которые, оставшись вновь наедине с природой, становятся терпимее друг к другу, добрее, гуманнее.

Стремление к уяснению таинства мира живой природы, философскому осмыслению в связи с ним и человеческой жизни ощутимо и в другом рассказе Н. Телешова этого времени «Уха»[4]), где автор-рассказчик приходит к мысли о гармоничном единстве всего живого. Осознание этого высокого единства становится для него одним из существенных признаков подлинной человечности.

Все это было похоже на своего рода возвращение писателя к взглядам периода «раннего Н. Телешова» — времени мрачной общественной реакции 80-х годов[5]).

С другой стороны, активное обращение писателя к миру природы могло навести на мысль о том, что и Н. Телешов не избежал всесильных веяний времени, приблизившись в чем-то к теоретикам «нравственного и физического раскрепощения человека».

Теоретиками подобного типа, возвещавшими свободу стихийных, природных сил в человеке, выдвигавших на первый план «вопросы пола», что выражалось, на деле, в создании художественных произведений, стоящих на грани порнографии, становятся в годы реакции многие писатели декадентского толка и так называемые представители «литературы времени» (Ф. Соллогуб, А. Каменский, М. Кузьмин, М. Арцыбашев и другие). «Революция выдала разрешательные грамоты на все, ибо ее выс-

---

[4]) Рассказ Н. Телешова «Уха» появился в журнале «Женское дело» за 1912 год, № 4.

[5]) Критерием полноценности героя ранних бытовых рассказов писателя становилась, зачастую, степень близости его к природе. Жизнестойкость и жизнетворноть мира природы определила, во многом, основу оптимистических взглядов Н. Телешова 80-х годов.

шая цель — освобождение человека» — огласил ведущий принцип теоретиков этого толка критик-декадент П. Пильский[6]).

Однако это было далеко не так. Годы первой русской революции принесли Н. Телешову существенное раздвижение мировоззренческих горизонтов, а в определенной степени — социально-политическое его прозрение. Что же касается его отношения к модной литературе времени и ее многочисленным теоретикам, то уже в хронологически следующем за «Золотой осенью» рассказе «Весна-красна» писатель дает им решительный бой.

В «Весне-красне» еще в большей степени, чем в предыдущем произведении Н. Телешова, образ природы целен, самобытен, но вместе с тем и чрезвычайно сложен и противоречив. Цельность природы дана в этом рассказе вкупе с человеком, как одним из ее производных. Но «производное» это совершенно, по существу своему оно как бы «перешагивает» границы естественного и именно на этой основе рождается в рассказе проблема—человек и природа, а, говоря точнее, проблема нравственной жизни человека и его природной стихии.

Возвращение Н. Телешова к проблеме «человек и природа» не являлось лишь «сведением счетов со старым». В нравственно сложной, противоречивой жизни русской интеллигенции в годы столыпинской реакции постановка подобной проблемы становилась в чем-то проверкой самого себя, собственной духовной полноценности. В «Золотой осени» прозвучало, казалось бы: природа — вот надежное пристанище, извечное начало, родственное человеку по своему духу. В «Весне-красне» Н. Телешов видит глубже, идет значительно дальше этого тезиса, утверждая как главенствующее в человеке его нравственное достояние.

Уже начало произведения наполнено ощущением пробуждающейся весны, которое переживает герой рассказа — управляющий имением Елисей Елисеевич. Здесь все заполнено воздухом, солнечным светом, клубами паров, идущих от теплиц, сильным запахом земли, клейких почек, свежестью первых трав и цветов, птичьими голосами, смехом и пестрым ситцем кофточек девушек-пололок. Стихия живой жизни во всем ее противоречивом единстве властно вступает в свои права. «Всякая тварь наслаждается жизнью и любовью, покуда эту тварь кто-нибудь не съест» (271), — выводит для себя всеобщий закон жизни наблюдающий ее Елисей Елисеевич.

Во многом и люди, выведенные автором на страницах рассказа, — порождение мира природы. И на них, передает автор мысли своего Елисея Елисеевича, распространяются, оставаясь всесильными, ее законы. Образ молодого здорового зятя управляющего, Филарета, все время слоняющегося возле молоденьких работниц, еще более усиливает в рассказе эту мысль. Главным же проводником мотива всесилия законов живой жизни становится в рассказе образ Павла Ильича — садовника в имении. Маленький, неприметный и очень трудолюбивый, Павел Ильич, любящий жизнь во всем — «в зерне, в былинке, в птице, в животных, в людях» (278), кажется всецело растворенным в стихии этой жизни. Он сам, безоговорочно признающий ее власть всесильной, не может и в малом стать насильником того, что порождено самой природой и живет по ее законам. И в самый решительный, кульминационный момент развернувшихся в рассказе событий, грозящий стать трагическим, роковым для многих близких Павлу Ильичу людей, он «действует» лишь заклинаниями твердя исступленным шепотом: «Умри, петух! Умри, петух!

---

[6]) П. Пильский. О красоте и пустоте. Цитирую по работе Ю. Александровича «После Чехова. Очерк молодой литературы последнего десятилетия 1898—1908», т. 1, стр. 167.

Умри, петух!» (281), не протестуя, не решаясь поднять руку на власть плоти: она для Павла Ильича — единственная правда жизни и потому священна.

Главный герой рассказа — Елисей Елисеевич — также причастен к живому миру природы. Однако на склоне лет этот «думающий» герой Н. Телешова ищет иных ценностей. Факт этот способствует рождению главного конфликта рассказа (который долгое время живет в повествовании подспудно), являющего собою столкновение двух правд: правды Павла Ильича с его преклонением перед стихией живой жизни и противостоящей ей правды, утверждающей главенствующую роль нравственных, духовных ценностей в человеке, правды, которую обрел для себя Елисей Елисеевич.

Молодые побеги каштанов, которые садит Елисей Елисеевич, желая сделать добро далеким потомкам, оставить по себе добрую память, символизируют в рассказе то новое, что зарождается в душе стареющего Елисея Елисеевича. Но на пути мечты его встает преграда в лице срезающих молодую поросль дачников- рыболовов, неудержимых в своей каждодневной страсти. Мир «мелочей жизни» тесно переплетается в рассказе со стихийным миром природы плотской. К герою Н. Телешова приходит осознание того, как мелки люди этого примитивного в чем-то мира, осознание движущей ими стихии жизни низменной, безумной, Елисей Елисеевич гибнет от последнего удара, нанесенного ему всесилием стихии плотской жизни, явившейся на сей раз в образе его зятя Филарета. Но он погибает человеком, обретшим иной смысл жизни. Очень характерной становится в этом смысле конечная зарисовка в рассказе. «И когда его через три дня несли в церковь по улицам, полным зелени и пыли, гуляющих дачников и всяких кляузных дел, мимо обломанных молодых посадок, лицо его, спокойное и серьезное, хотя и с закрытыми глазами, как будто выражало: «Все я теперь вижу. Все я теперь знаю. Но только мне теперь с вами со всеми неохота содомиться» (282). Это «неохота содомиться», любимое выражение Павла Ильича, за чем стояла своя, глубокая вера садовника, «взято на вооружение» волею автора и Елисеем Елисеевичем, как свидетельство того, что и он, Елисей Елисеевич, тоже обрел свою, единственную для него правду.

Постановка проблемы нравственных ценностей человека, составившая основу рассказа «Весна-красна», недвусмысленность решения автором этой проблемы свидетельствовали об утверждении Н. Телешовым в тяжелые годы разгула реакции приоритета духовных сил в человеке, разумного в нем начала.

В «Весне-красне», как и в предыдущих произведениях Н. Телешова этих лет, и, прежде всего, таких, как рассказы «Косцы», «Верный друг», «Золотая осень», чувствуется возросшее мастерство писателя. Проза Н. Телешова теперь насыщена, точна и образна. Как и в «Золотой осени», в «Весне-красне» ощутима умелая сосредоточенность автора, выписывающего единый художественный образ: и тот, и другой рассказы сделаны на одном дыхании, пронизаны единым для каждого из них настроением.

В произведениях Н. Телешова этих лет отразились изменения, происшедшие в творческой манере писателя. «Весна-красна» в отличие от «Золотой осени», напоминающей скорее этюд по тону повествования и общей архитектонике произведения, — рассказ. Содержание ее более конкретизировано, есть сюжет. Но для обыкновенного рассказа «Весна-красна» несколько «тяжеловата»: в ней ощутима философская подоплека повествуемого. Собственный же сюжетный план (как и в «Золотой осени», где практически совсем нет сюжета), явно ослаблен.

Разговор о приоритете духовных ценностей человека, начатый в рассказе «Весна-красна», будет продолжен Н. Телешовым и в таких произведениях писателя эпохи реакции, как рассказ «Иная душа» и «Мама».

Тема нравственной жизни человека тесно переплетена в рассказе «Иная душа» с темой народного таланта. Говоря точнее, последняя служит своеобразным проводником первой.

Возвращение к разговору о талантливости русского народа не явится случайным для Н. Телешова этих лет. В эпоху реакции писатели и теоретики декадентского толка нередко развивают в своих произведениях мысль о «грядущем хаме», высказанную в предреволюционные годы Д. Мережковским, опасающимся за будущее России.

В буржуазной фольклористике после революции 1905 года усиливаются тенденции отрицательного отношения к практике народного творчества, а зачастую берется под сомнение и сам факт существования этого творчества. М. Сперанский будет, например, характеризовать процесс жизни народного поэтического творчества как постепенное «опускание» вниз, в «малокультурные массы» поэзии, созданной в общественных верхах[7]). В. Келтуяла напишет в предисловии ко второй книге своего «Курса истории русской литературы»: «Все роды и виды устного творчества зародились не в народной массе, а в ее верхах. На этом основании я в своем «Курсе» избегаю выражений «народная словесность», «народная поэзия», «народное творчество»[8]).

Позиция Н. Телешова в рассказе «Иная душа» близка позиции М. Горького, утверждавшего в статье «Разрушение личности», что «народ — не только сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных...[9]). Герой рассказа «Иная душа» — Роман Алексеевич — бродячий артист, влюбленный в свое искусство, сродни лирнику Родиону — хранителю песенного творчества народа из одноименного рассказа И. Бунина (1913) и скрипачу Сашке, всеобщему любимцу портового люда — герою вдохновенного рассказа «Гамбринус» (1907) А. Куприна.

Стремясь наиболее ярко высветить объект своего внимания — человека напряженной духовной жизни, Н. Телешов использует в рассказе прием художественной антитезы. Трепетная и возвышенная душа Романа Алексеевича противопоставлена в рассказе низкому и грешному миру обыденности. Ощутимее всего атмосфера этого мира вносится автором с помощью образа бесконечной грязной дороги, по которой возвращаются с дач в город бродячие артисты. «Над дорогой висел не то жидкий туман, не то дождик, мелкий, как водяная пыль, и почти неподвижный». Глинистая и грязная, «она вела откуда-то сверху куда-то вниз. Но вверху и внизу стояла одинаково холодная и влажная муть, и поэтому казалось, что дорога, сколько по ней ни иди, никуда не приведет» (283).

Н. Телешов знакомит читателей со своим героем — одним из двух товарищей, что бредут по этой грязной дороге: «худенький, невысокий, со светлой бородкой и ясными, добрыми, но чуть-чуть испуганными глазами». «...На ногах его, — замечает автор, — были не сапоги, а сильно

---

[7]) «Русская устная словесность», т. 1. Былины. Редакция и вступительная статья М. Сперанского. М., 1916.

[8]) В. Келтуяла. Курс истории русской литературы, ч. 1, кн. 2, СПб, 1911, стр. VIII.

[9]) М. Горький. О литературе. «Советский писатель», 1953, стр. 48.

поношенные штиблеты, насквозь мокрые, но с узором швов, и пиджак был клетчатый и веселый» (285). Уже в этом внешнем облике, в верно найденных штрихах и оттенках весь его обладатель — «иная душа» в этом грязном мире — нежная и добрая, чуть беззащитная, но, как окажется, не менее гордая и по-своему независимая.

Босяки М. Горького (рассказы 90—900-годов), как правило, протестанты, в них силен заряд активности, действенности, озлобленного ниспровержения лжи и неправоты общества, в котором они обречены жить. Роман Алексеевич Н. Телешова скорее немощен, порою жалок в своей слепоте (уж очень часто жизнь видится ему сквозь обвораживающий душу туман). Тем не менее, Роман Алексеевич может быть решителен и непреклонен до самозабвения. В общем и целом — это человек высокого принципа и страстного убеждения. «Я в душу свою верую, — бросает он как вызов неприемлемому для него миру.—В душу, которой нет стеснений в будущей жизни и не должно быть в этой» (285).

В 1915—1916 годах Н. Телешов вновь обращается в своем творчестве к теме церкви, не раз освещавшейся в его прежних произведениях («Беседа», «Ошибка барина», наброски к роману «Монахи», «Крамола»). Однако в период общего снижения социального звучания творчества Н. Телешова тема церкви дается писателем в несколько ином ракурсе. Если в более ранних своих произведениях Н. Телешов разоблачал духовную несостоятельность служителей культа («Беседа»), показывал классовую природу этих мнимо беспристанных духовных наставников человека («Ошибка барина», «Монахи»), в произведениях периода революции 1905 года изображал церковь как силу, действующую заодно с реакцией («Крамола»), то теперь тема церкви несколько абстрагируется, дается скорее в общефилософском плане. Она лишается, как правило, конкретных разработок, обеспечивающих прежним произведениям писателя о церкви высокое общественное звучание. Мрачный мир церкви, живущий надеждами на загробное блаженство, то и дело противопоставляется в произведениях Н. Телешова этих лет вечному, жизнетворному миру природы.

Рассказы «Катя-вожак» и «Она ли?», поднимающие эту тему, были написаны Н. Телешовым один за другим[10]). Они близки по общему замыслу, по сюжету и являют собою фактически продолжение одного другим.

Основой художественного решения темы и в том, и в другом рассказе становится антитеза. На первых страницах рассказа «Катя-вожак» она находит свое воплощение в образе возбужденных чудным весенним утром гостей-мирян, посетивших монастырь, с другой—в образе «черной армии, ушедшей от жизни», как характеризует автор обитательниц этого монастыря.

Живым воплощением этого противопоставления становится в рассказе облик двух девушек, особенно привлекших внимание юного героя рассказа. Одна из них — «с бледным, строгим лицом аскета, с глазами, вдохновенными, зажженными неземным восторгом... была как бы не сама девушка, но душа умершей девы, праведной и блаженной». Другая — «Катя-вожак», как называет ее мать Анастасия (настоятельница монастыря), появляется в дверях «скромная, тихая и красивая». «Поскольку в той, поющей,—сравнивает их рассказчик,—сказывалось «небо», постольку в Кате чувствовалась «земля» (330). Образ этой молодень-

---

[10]) Рассказ «Катя-вожак» появился в 1915 году. «Она ли?» — в 1916-м.

кой, свежей, с ясными голубыми глазами «случайной пленницы» в «черной армии, ушедшей от жизни», становится у автора воплощением живого противоборства сил природы с аскетической, по своей сути, ее подменой. Не случайно на протяжении всего рассказа юный герой Н. Телешова постоянно будет упоминать ясные, как весеннее небо, голубые глаза Кати, а в сцене прогулки он будет видеть Катю прячущей лицо в цветах — наслаждающейся ароматом ландышей. В этом смысле глубоко символичной по своему звучанию становится одна из последних сцен рассказа: Катя и ее юный спутник стоят на лесах строящегося монастыря, куда взбираются во время прогулки. Раскинувшийся перед ними зеленый мир невольно чарует Катю. — Она не слышит благовеста, уходя душой от прежней своей жизни, но вдруг, словно опомнившись, медленно отводит от лица руку с цветами, в которых только что утопали ее губы и подбородок, и начинает цветок за цветком сбрасывать ландыши «внутрь постройки, в эту холодную каменную белизну...» Один из стебельков «с белыми шариками и зеленым полуразвернувшимся листком», зацепившись в расщелине доски, повисает над пропастью...» (340). Стебелек этот символизирует в исполненном лиризма, грустных раздумий рассказе Н. Телешова юную Катю, обреченную до конца дней своих на жизнь, мрачную и безрадостную.

Мрачные тона, несущие тему церкви, еще более усиливаются в рассказе «Она ли?». Если в рассказе «Катя-вожак» жизнь в монастыре дана не такой уж страшной: она добротна, упорядочена, в ней представлен по-своему даже и «мир живой жизни» — в мирских занятиях юных послушниц (вышивают, пекут хлеба, учатся грамоте), в хозяйском радушии наставницы монастыря, матери Анастасии, о руках которой автор считает возможным заметить — «безупречно чистые, немного полные, с атласистой кожей, возможной только у женщин» (327), то в рассказе «Она ли?» он рисует мир церкви глубоко мрачным, беспредельно чуждым и далеким миру природы.

В центре рассказа — эпизод пострижения в полное монашество двух сестер крестоноклонского монастыря, того самого, со строевых плах которого юный герой и Катя из рассказа «Катя-вожак» любовались окрестным миром. Имя одной из постригающихся в полное монашество — Екатерина, что и наводит автора-рассказчика на воспоминания о своей молодости. Он видит как бы возможное продолжение истории Кати-вожака.

Заунывное пение, зажженные восковые свечи, черные одежды участников процессии воспринимаются автором как «предсмертное шествие», дающееся им в резком контрасте с ослепительным солнечным утром, заполненным щебетаньем птиц. Хор поет «что-то строгое и торжественное...» Двенадцать старых монахинь рисуются Н. Телешовым похожими на стаю больших мрачных птиц, их «развевающиеся на ходу мантии и мягкий шум шагов по каменному полу» напоминают ему «шелест крыльев» (351—353). Картина происходящего в церкви полна для героя Н. Телешова затаенного ужаса, он каменеет перед силой деяний, свершаемых в этом мрачном мире. Однако внимание его привлекает и трепетная напряженность духовной жизни обитательниц монастыря. От его внимания не ускользает, как вновь постриженная, именуемая теперь уже сестрой Капиталиной, выступая вперед, «глядела куда-то вдаль, выше головы старца, и глубже, чем стены храма, глядела с тихой радостью и была, вероятно, счастлива, как никогда, в жизни». «И я почувствовал себя здесь лишним. Именно себя: чужим и лишним»,— не без чувства почтения признается герой Н. Телешова (354).

Однако герою рассказа, как и самому его автору, продолжающему поиск нравственных ценностей в человеке, кровно близок иной мир, с ним, прежде всего, и связаны их надежды. Не случайно поседевшему герою рассказа «Они ли?» легче поверить, что «та Катя» укрыта в простом холмике с потемневшим крестом и надписью «сестре Екатерине», что показался ему дорогим и близким на утопающем в зелени монастырском кладбище.

Таким образом, проблематика произведений Н. Телешова периода реакции, последовавшей после поражения революции 1905 года, пафос его творчества свидетельствовали о том, что в трудные для русской общественной мысли годы писатель остался верен жизнеутверждающей, демократической программе.

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

Ученые записки, № 83 1973

ПРОБЛЕМА РОМАНТИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ПОЭМЕ АЛЕКСАНДРА БЛОКА «ВОЗМЕЗДИЕ»

Г. С. ПРАДИВЛЯНЫЙ

В нашем литературоведении делаются попытки трактовать незаконченную поэму Ал. Блока (1910—1921) «Возмездие» как реалистическое произведение. «В поэме «Возмездие»,— констатирует Г. Ременик, — полностью восторжествовало реалистическое мастерство эпической поэзии Блока»[1]). «Возмездие» поэт относил «...к явлениям реалистического искусства,— говорит другой блоковед,— и был совершенно прав, ибо поэма дает (особенно в первой главе) исторически верное, правдивое и проникновенное изображение эпохи, глубоко связывая «личное с общим»[2]). Действительно, в поэме «есть «правдивое и проникновенное изображение эпохи», жизненно верные бытовые сцены. Но нужно иметь в виду, что решающим в определении художественного метода, которым написано произведение, является способ «трактовки человеческих образов»[3]) (слова В. Орлова). Трактовка же человеческих образов в «Возмездии» А. Блока носит явно выраженный романтический, а не реалистический характер. Центральной проблеме поэмы — проблеме романтического героя — в блоковедении уделено недостаточно внимания. Такие блоковеды, как В. Н. Орлов[4]), Л. И. Тимофеев[5]) и Н. Венгров, в критических работах отводят сравнительно небольшое место поэме, но тем более их указания ценны, так как в них заложена основа для понимания всей поэмы и судьбы ее главного героя. Несомненный интерес представляет рассмотрение в романтическом аспекте центрального образа «Возмездия» Л. К. Долгополовым[6]). Но главный акцент у критика на сходстве «демона» с отцом поэта А. Л. Блоком.

В настоящей статье берется во внимание все вышеуказанное и делается попытка поставить проблему романтического героя в поэме «Возмездие» несколько шире, чем она ставилась до этого.

Как известно, романтизм появляется в тот исторический период, который кладет резкую грань между двумя соседними эпохами. В истории России таким периодом было начало XIX века, связанное с ростом национального самосознания, с началом революционного движения декабристов. Основная цель романтического искусства, по мнению декаб-

---

[1]) Г. Ременик. Поэмы Александра Блока. М., 1959, стр. 95.

[2]) Борис Соловьев. Поэт и его подвиг. М., 1965, стр. 338.

[3]) См. об этом у Натана Венгрова. Путь Александра Блока. М., 1963, стр. 292—295.

[4]) В. Н. Орлов. Александр Блок. М., 1956.

[5]) Л. И. Тимофеев. Александр Блок. М., 1957.

[6]) Л. К. Долгополов. Поэма Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. М., 1964.

ристов, — это выражение патриотических традиций, служение революционному делу, пропаганде декабристских идей. Недостатком поэзии декабристов является то, что борца за «общественное благо» они воплощали вне времени. Пушкин и Лермонтов преодолели этот недостаток, создав современника, характер которого полон противоречий, вызванных эпохой. В последующие годы, вплоть до конца XIX века, проблема романтического героя получила дальнейшее развитие в творчестве таких выдающихся поэтов, как Ап. Григорьев, А. А. Фет, Ф. И. Тютчев, С. Я. Надсон, А. Н. Апухтин, Я. П. Полонский. Однако революционная струя романтизма, начиная с середины века, значительно ослабла, хотя и продолжала свое существование в творчестве А. Н. Плещеева, поэтов-петрашевцев и некоторых других.

И только в переходную эпоху, на грани двух веков, в период бурного развития капитализма в России, когда стали резко обозначаться противоречия нового буржуазного строя, прогрессивная романтическая струя снова выходит на поверхность. Но романтизм этого периода имеет иной характер, ибо он связан с идеалами класса, которому принадлежит будущее. Представителем нового, революционного направления в романтизме был А. М. Горький. Герой из дворян в этот исторический момент сошел со сцены вместе с гибелью своего класса и уже не смог играть прогрессивной роли. А. Блок в поэме «Возмездие» и создал романтический образ представителя гибнущего, уходящего с исторической арены класса дворянства. В предисловии к поэме Блок писал: «Первая глава развивается в 70-х годах прошлого века, на фоне русско-турецкой войны и народовольческого движения, в просвещенной либеральной семье; в эту семью является некий «демон», первая ласточка «индивидуализма», человек, похожий на Байрона, с какими-то нездешними порываниями и стремлениями, притупленными, однако, болезнью века, начинающимся Fin de siecle»[7]).

Демон Блока — традиционный романтический образ, хотя и отличается от романтического героя Д. Байрона и А. Пушкина тем, что поставлен в новую историческую обстановку, которой поэт в «Возмездии» дал развернутую характеристику. На фоне событий 70-х годов довольно ярко вырисовывается жизнь господствующего класса:

Дворяне — все родня друг другу,
И приучили их века
Глядеть в лицо другому кругу
Всегда немного свысока.
Но власть тихонько ускользала
Из их изящных белых рук,
И записались в либералы
Честнейшие из царских слуг,
А все в брезгливости природной
Меж волей царской и народной
Они испытывали боль
Нередко от обеих воль. (III, 313)

Во главе этой семьи стоит «сороковых годов соратник», игравший в свое время видную роль и утративший ее теперь.

Почему же так произошло?

Дворянство вырождается. Для развития России оно уже ничего положительного больше дать не может. Но прогрессивные традиции прошлого этого класса еще имеют вес. Отсюда становится ясным, почему по-

---

[7]) А. А. Блок. Собр. соч. в восьми томах. М.-Л., 1960, т. III, стр. 298. В дальнейшем цитаты текстов Блока даются по этому изданию: том указывается римской цифрой, страница — арабской.

эт с такой теплотой изображает дворянскую семью, в которую попадает герой «Возмездия»:

Так было и с моей семьей:
В ней старина еще дышала
И жить по-новому мешала,
Вознаграждая тишиной
И благородством запоздалым
(Не так в нем вовсе толку мало,
Как думать принято теперь,
Когда в любом семействе дверь
Открыта настежь зимней вьюге...)
И нигилизм здесь был беззлобен,
И дух естественных наук
(Властей ввергающий в испуг)
Здесь был религии подобен. (III, 314).

Семидесятые и восьмидесятые годы в России характеризуются застоем и усилением реакции:

В те годы дальние, глухие,
В сердцах царили сон и мгла:
Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла,
И не было ни дня, ни ночи,
И только — тень огромных крыл... (III, 328).

В эти годы происходит крах народничества. В России распространяется марксизм, и пролетариат становится на путь организованной борьбы. Для выходцев из дворян типа «главы семьи» новые веяния оказались непонятными:

«— Теперь уже то, что растет — растет не по-ихнему, они этого не видят, им виден только мрак» (III, 462) — реакция победоносцевского периода. В такой обстановке дворянская семья стремится сохранить свои устои, не допустить разлагающего воздействия на нее буржуазной морали:

Свои словечки и привычки,
Над всем чужим — всегда кавычки,
И даже иногда — испуг... (III, 314).

«Демон» — наследник прогрессивных идеалов дворянства. Необычная, мощная натура сразу же приковывает к себе внимание окружающих. В то же время этот образ носит на себе печать некой болезненной психологии:

Он впрямь был с гордым лордом схож
Лица надменным выраженьем
И чем-то, что хочу назвать
Тяжелым пламенем печали.
(Вообще, в нем странность замечали —
И всем хотелось замечать).
Пожалуй, не было, к несчастью,
В нем только воли этой... Он
Одной какой-то тайной страстью,
Должно быть, с лордом был сравнен:
Потомок поздних поколений,
В которых жил мятежный пыл
Нечеловеческих стремлений,—
На Байрона он походил,
Как брат болезненный на брата
Здорового порой похож:
Тот самый отсвет красноватый,
И выраженье власти то ж,
И то же порыванье к бездне.
Но — тайно околдован дух
Усталым холодом болезни,
И пламень действенный потух... (III, 321—322).

«Демон» конца XIX века только внешне походил на романтического героя начала века, который был когда-то активной, прогрессивной, революционной личностью. «Потомок поздних поколений» был похож на Байрона «как брат болезненный на брата здорового порой похож». Тот, «здоровый брат», был представителем поднимающегося дворянства, а «болезненный брат» — представителем сходящего с исторической сцены класса.

В молодости «демон» обладал «блестящим умом», покорял широтой умственного кругозора. «Противоречий тьму» затевал блеск таланта:

...И часто всех по вечерам
Живой и пламенной беседой
Пленял. (Хоть он юристом был,
Но поэтическим примером
Не брезговал: Констан дружил
В нем с Пушкинам, и Штейн —
с Флобером).
Свобода, право, идеал —
Все было для него не шуткой,
Ему лишь было втайне жутко:
Он, утверждая, отрицал
И утверждал он, отрицая.
(Все б — в крайностях бродить уму,
А середина золотая
Все не давалася ему!) (III, 323).

Демон еще не ведает «своей тьмы». «Улыбка юности», прогрессивные начала роднят его с людьми. Но внутренние противоречия заявляли о себе, не отступали ни на шаг, накладывая на героя поэмы мрачную тень. «Младая», но «больная душа» искала утешения, и для разрешения мук погружалась в музыку:

И на покорную рояль
Властительно ложились руки,
Срывая звуки, как цветы,
Безумно, дерзостно и смело...
. . . . . .
Прядь упала на чело...
Он сотрясался в тайной дрожи..
. . . . . .
И там — за бурей музыкальной
Вдруг возникал (как и тогда)
Какой-то образ — грустный, дальний,
Непостижимый никогда...
И крылья белые в лазури,
И неземная тишина...
И эта тихая струна
Тонула в музыкальной буре...
(III, 323—324).

Эта неясная поэтическая мечта, может быть, и есть Прекрасная Дама «демона», как и у самого поэта в пору юности. Здесь наблюдается как бы перекличка между ранним Блоком и «демоном».

И вот этот «ученый молодой», оказавшись в дворянской семье, силой своей красоты, ума покоряет «меньшую дочь». Однако присутствие в доме «черной птицы», «байрониста» сразу дает о себе знать: на всем ложится мрак его обреченности. Воздействие «демона» распространяется и на «любимое существо», которому он ничего не может принести, кроме страданий. Он может только «пить живую кровь». Человек — жертва века, все искалечено, извращено в антагонистическом обществе, даже любовь:

...Вот — любовь
Тогда вампирственного века,
Который превратил в калек
достойных званья человека! (III, 325).

Идеалы справедливости, человеческой совести были еще сильны в «демоне», поэтому обмануть юное существо он не мог. Герой поэмы связывает «ее» судьбу со своей и уезжает в Варшаву, где «принял кафедру». Через год она возвращается к родителям измученной, бледной, с ребенком на руках.

Дальнейшее изображение «демона» дано в третьей главе. В предисловии к поэме «Возмездие» Блок писал: «В третьей главе описано, как кончил жизнь отец, что сталось с бывшим блестящим «демоном», в какую бездну упал этот яркий когда-то человек.

Действие поэмы переносится из русской столицы, где оно до сих пор развивалось, в Варшаву — кажущуюся сначала «задворками России», а потом призванную, по-видимому, играть некую мессианическую роль, связанную с судьбами забытой богом и истерзанной Польши. Тут, над свежей могилой отца, заканчивается развитие и жизненный путь сына, который уступает место собственному отпрыску, третьему звену все того же взлетающего и низко падающего рода» (III, 299).

И вот в третьей главе мы видим, что сталось с некогда «ярким человеком». В отличие от романтических героев начала XIX века, «демон» в третьей главе точно так же, как и в первой, поставлен в реальную историческую обстановку. Блок не прослеживает этапы преобразования героя, его эволюцию, а дает сразу результат развития. Те противоречия души героя, которые давали о себе знать в молодые годы, прогрессировали и привели к полному упадку его духа:

Он был профессор и декан;
Имел ученые заслуги;
Ходил в дешевый ресторан
Поесть — и не держал прислуги;
По улице бежал бочком
Поспешно, точно пес голодный,
В шубенке никуда не годной
С потрепанным воротником;
И видели его сидевшим
На груде почернелых шпал;
Здесь он нередко отдыхал,
Вперяясь взглядом опустевшим
В прошедшее... Он «свел на нет»
Все, что мы в жизни ценим строго:
Не освежалась много лет
Его убогая берлога;
На мебели, на грудах книг
Пыль стлалась серыми слоями;
Здесь в шубе он сидеть привык
И печку не топил годами;
Он все берег и в кучу нес:
Бумажки, лоскутки материй,
Листочки, корки хлеба, перья,
Коробки из-под папирос,
Белья нестиранного груду,
Портреты, письма дам, родных
И даже то, о чем в своих
Стихах рассказывать не буду... (III, 338).

Этот «профессор и декан», как выразился А. Блок, вперялся взглядом в прошедшее, когда он был исполнен сил. А в данный момент его жизнь покрылась пылью, так же как и мебель, и груды книг, окружающие его. И в конце концов он превратился в своего рода Плюшкина, погрязшего в повседневности и все стаскивающего в свою комнату. Читаем далее характеристику «демона», данную А. Блоком:

Так, с жизнью счет сведя печальный,
Презревши молодости пыл,
Сей Фауст, когда-то радикальный,
«Правел», слабел... и все забыл;

Ведь жизнь уже не жгла — чадила,
И однозвучны стали в ней
Слова: «свобода» и «еврей»...
. . . . . .
И, наконец, — чахотку злую
Своею волей нажил он,
И слег в лечебницу плохую
Сей современный Гарпагон... (III, 339).

Почему так окончил жизнь этот «демон»? Время романтического героя прошло. Романтический герой не по росту времени. Его заменили другие люди. Во времена Блока романтический герой — герой из дворян как выразитель идеологии своего класса — не мог показать взлета мысли. Поэт начинает этот образ как классический, а завершает его полным крахом. Романтизм Блока носит трагический характер. Романтизм XIX века тоже носит трагический характер, но там трагизм связан с идеей преобразования, с мечтой о лучшем времени. Романтический герой прошлого, не удовлетворенный современной ему действительностью, вступал с ней в конфликт. Этот конфликт нередко заканчивался гибелью героя. Это видно на примере Алеко («Цыгане») А. Пушкина, Мцыри («Мцыри») Лермонтова. Но у Блока гибель романтического героя носит иной характер. Это изживание самого себя, это своего рода естественная смерть. Герой поэмы «Возмездие» (с утратой исторически прогрессивной роли своего класса) постепенно отходит от общественной жизни, замыкается в себе. Он ни на что не способен, ничего положительного не может дать. А. Блок окончательно развенчивает своего героя, сводит романтического героя с его былого пьедестала. Классический романтизм в этом плане получил в поэме «Возмездие» свое окончательное завершение. Постепенное падение «отца», измельчание его души с течением лет и гибель воспринимаются как предвестие гибели всего существующего уклада. В этом заключаются революционные предчувствия поэта.

Однако в «демоне» огонь жизни еще где-то теплится. Под воздействием музыки (как и в I главе) на мгновение происходит взлет фантазии, встают воспоминания о лучших днях прошлого:

Лишь музыка — одна будила
Отяжелевшую мечту:
Брюзжащие смолкали речи;
Хлам превращался в красоту;
Прямились сгорбленные плечи;
С нежданной силой пел рояль,
Будя неслыханные звуки:
Проклятия страстей и скуки,
Стыд, горе, светлую печаль...
. . . . . .
А сам... Он знал иных мгновений
Незабываемую власть!
Недаром в скуку, смрад и страсть
Его души — какой-то гений
Печальный залетал порой;
И Шумана будили звуки
Его озлобленные руки,
Он ведал холод за спиной...
И, может быть, в преданьях темных
Его слепой души, впотьмах —
Хранилась память глаз огромных
И крыл, изломанных в горах...
В ком смутно брезжит память эта,
Тот странен и с людьми не схож:
Всю жизнь его — уже поэта
Священная объемлет дрожь,
Бывает глух, и слеп, и нем он,
В нем почивает некий бог,

Его опустошает Демон,
Над коим Врубель изнемог...
Его прозрения глубоки,
Но их глушит ночная тьма,
И в снах холодных и жестоких
Он видит «Горе от ума» (III, 339—340).

У Блока революционная мысль всегда была связана с «музыкой». «Дело художника, обязанность художника, — читаем в статье «Интеллигенция и революция»,—видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит разорванный ветром воздух» (VI, 12). «Рев» революционного «потока», «музыку революции» должен слышать каждый, «имеющий уши» (VI, 12). Такой способностью «слушать музыку» наделен и герой «Возмездия». Очевидно, ему в музыке слышалась отходная своему классу и грядущие бои за новую жизнь. И эти звуки жили в нем в своей совокупности.

«Демон» погружен «во мрак», но в нем еще есть «силы пребывать и таиться в этом мраке», ибо ему, хотя и смутно, виден грядущий «свет» (VI, 13). «Искра огня», революционный дух «демона» через посредство «сына», наследника «мятежных порывов и болезненных падений» (который должен был быть изображен в так и не написанной II главе), должны перейти к третьему «отпрыску рода» — «первенцу», которому и суждено творить возмездие. Здесь у Блока заключена глубокая мысль. Прошлые прогрессивные идеалы дворянства не гибнут, сохраняют свою ценность и для последующих поколений. Лучшие представители господствующего класса, осознав обреченность существующего строя, становятся на сторону революционного народа. И только в связи с массами залог успеха:

Герой уж не разит свободно, —
Его рука в руке народной... (III, 302).

Очевидно, по этой причине Блок решил сблизить сына «демона» с дочерью простого народа:

Простая девушка пред ним...
Как назвать тебя? — Мария.
Откуда родом ты? — с Карпат.

«И он умирает в ее объятьях. Все неясные порывы, невоплощенные мысли, воля к подвигу, (никогда) не совершенному, растворяется на груди этой женщины» (III, 472—473). Связь с народом как бы освобождает «младенца» от болезненности дворянских предков. Прогрессивное наследие «демона» является доминирующим в становлении характера «последнего первенца», который уже вслед за матерью начинает повторять: «И я пойду навстречу солдатам... И я брошусь на их штыки... И за тебя, моя свобода, взойду на черный эшафот». (III, 299). Хотя замысел поэта не воплотился, становится ясно, почему этот «отпрыск рода» может ухватиться рукой за «колесо, движущее человеческую историю». (III, 299) .

Поэма «Возмездие» была величайшим этапом Блока на пути создания гениального романтического произведения первых лет советской власти — поэмы «Двенадцать». В поэме «Двенадцать» кончились противоречия. Герои поэмы — это герои-борцы, они «пошли в красной гвардии служить, буйну голову сложить». (III, 351). Герои поэмы овеяны романтикой борьбы со старым миром:

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем... — (III, 351).

заявляют они. Блок в поэме «Двенадцать» взял героев не из дворян, как в «Возмездии», а героев из народа, делающих революцию. Двенадцать красногвардейцев в «рваных пальтишках» в «глухих переулочках», сре-

ди пурги «идут державным шагом» (III, 359) в даль ради лучшего завтра. Поэтому бытовые сцены здесь на месте, не противоречат реальному ходу действия. Герои под стать обстоятельствам, в которых они действуют. Вся поэма проникнута пафосом утверждения революции:

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг! (III, 353)

И своим достижениям в «Двенадцать» поэт в огромной степени обязан «Возмездию».

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

Ученые записки. № 83 1973

«ВЫСТРЕЛ» А. БЕЗЫМЕНСКОГО И ЕГО МЕСТО В САТИРИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ КОНЦА 20-х ГОДОВ

Н. Н. КИСЕЛЕВ

Среди сатирических комедий второй половины 20-х годов важное место занимают произведения, разоблачающие бюрократизм в работе советских государственных учреждений. Первые произведения, направленные против бюрократов, появились еще в годы гражданской войны. С введением нэпа тема борьбы с бюрократизмом на какое-то время отступила на второй план: главным объектом осмеяния в сатирическом искусстве стал нэпман, новый буржуа, собственник. Однако по мере решения основного конфликта эпохи («кто кого») в пользу сил социализма необходимость борьбы с бюрократическими извращениями и волокитой во всех звеньях государственного аппарата приобретала характер первоочередной задачи. В июле 1926 года Объединенный пленум ЦК и ЦКК ВКП(б) специально отметил: «В современных условиях борьба с бюрократизмом в госаппарате, борьба с многочисленными буржуазно-чиновничьими остатками и влияниями их во всех его частях, борьба за действительное улучшение и переделку госаппарата должна быть одной из центральных задач нашей партии»[1]).

Известно, что В. И. Ленин с первых дней существования Советского государства возглавил борьбу партии и рабочего класса с бюрократизмом, он постоянно предупреждал об опасности бюрократического перерождения: «Нас заедает бюрократизм, который преодолеть очень трудно. С ним надо усиленно бороться, надо ставить в учреждения побольше рабочих»[2]). Мобилизуя партию на беспощадную борьбу с «самым худшим у нас внутренним врагом — бюрократизмом»[3]), Владимир Ильич одновременно учил, что в такой отсталой и малокультурной стране, как Россия, с бюрократизмом нельзя покончить одним ударом, лихой кавалерийской атакой, здесь потребуется упорная, длительная и самоотверженная работа тысяч и тысяч сознательных рабочих и крестьян. В письме к М. Ф. Соколову 16 мая 1921 года В. И. Ленин подчеркивал: «Можно прогнать царя, прогнать помещиков, — прогнать капиталистов. Мы это сделали. Но нельзя «прогнать» бюрократизм в крестьянской стране, нельзя «стереть с лица земли». Можно лишь медленным, упорным трудом его уменьшать.

«Сбросить» «бюрократический нарыв», как Вы... выражаетесь, — это неверно в самой постановке вопроса. Это — непонимание вопроса.

---

[1]) КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Ч. II, Госполитиздат, М., 1954, стр. 273.

[2]) В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 37, стр. 428.

[3]) Там же, т. 45, стр. 15.

«Сбросить» нарыв такого рода нельзя. Его можно лишь лечить. Хирургия в этом случае абсурд, невозможность; только медленное лечение — все остальное шарлатанство или наивность»[4]).

Последующее развитие Советского государства подтвердило правоту этих ленинских слов. Партии и народу пришлось еще многие годы вести упорную борьбу против бюрократизма, комчванства, чиновнического перерождения отдельных коммунистов. 3 июня 1928 года центральный орган партии — «Правда» — опубликовала обращение ЦК ВКП (б) «Ко всем членам партии, ко всем рабочим». В этом обращении говорилось, что рабочий класс сталкивается сейчас не только с возрастающим давлением международного капитализма и с сопротивлением кулачества. «Он встречает на своем пути злейший бюрократизм своего государственного аппарата, его громоздкость, его косность и возмутительную волокиту, которые являются остатками старого чиновничьего наследства и продуктом отсталости и некультурности масс... Он встречает на этом пути разложившиеся звенья аппарата, его проржавевшие и сгнившие части. В своих самых близких организациях — в профсоюзах, в партии — он тоже натыкается иногда на гниль, чиновническое перерождение, распущенность... и злостное невнимание к нуждам массы, чванливое угодничество и подхалимство к «верхам», невежество, косность, консерватизм, рутину». Состоявшаяся в апреле 1929 года XVI конференция ВКП(б), принявшая первый пятилетний план, «план социалистического перевоспитания масс, план создания фундамента для социалистического общества»[5]), в специальной резолюции «Об итогах и ближайших задачах борьбы с бюрократизмом» указывала: «Борьба партии и Советов с бюрократическими извращениями государственного аппарата, нередко заслоняющими от широких масс трудящихся действительную природу пролетарского государства, становится одной из важнейших форм классовой борьбы»[6]).

Призывая всех трудящихся города и деревни к активному участию в строительстве социализма, Коммунистическая партия выдвинула лозунг самокритики «не взирая на лица, критики снизу доверху и сверху донизу». Понятно, что в борьбе за претворение этого лозунга в жизнь важную роль призвано было сыграть сатирическое искусство. И действительно, во второй половине 20-х годов появляется большое количество произведений самых разных жанров, разоблачающих бюрократизм, волокиту, карьеризм, взяточничество. Пожалуй, в те годы не выходило ни одного номера сатирических журналов («Крокодил», «Чудак», «Смехач»), в которых не было бы статей, фельетонов, памфлетов, направленных против бюрократов и чиновников. Этой теме были посвящены многие произведения Маяковского, Бедного, Лебедева-Кумача, Кольцова, Ильфа и Петрова. Беспощадно высмеивал карьеристов, перестраховщиков, пробравшихся в партию и убивающих все живое, Ф. Гладков в «Маленькой трилогии» (1927), состоящей из рассказов «Головоногий человек»[7]), «Непорочный черт» и «Вдохновенный гусь». Сатирические персонажи этих рассказов стремятся к власти, к господству над массами, не гнушаясь для достижения своих целей никакими средствами вплоть до подлога, клеветы и доноса. Разоблачая чиновническую тупость и административный зуд советских бюрократов, подчеркивая бессмысленность и алогизм их деятельности, сатирики намеренно прибега-

---

[4]) В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 52, стр. 193—194.
[5]) КПСС в резолюциях..., ч. II, М., 1954, стр. 619.
[6]) Там же, стр. 590.
[7]) Этот рассказ был инсценирован и поставлен в театре Семперантэ (Москва).

ют к комическому заострению, к приемам гиперболы и гротеска. А. Новиков в повести «Причины происхождения туманностей» (1929) рассказывал о деятельности «Центрального управления по рационализации маломощных хозяйств и по распределению предметов массового потребления» (Центроколмасс). Огромный, сложный, проедающий до 9 миллионов рублей фантастический Центроколмасс вертится на холостом ходу, ему нечего делать. Тысячи мелких паразитов облепили его, как мухи варенье, сотни более крупных — успешно усложняют дело громадным количеством нелепостей. В центре сатирического памфлета А. Платонова «Город Градов» (1929) находится образ бюрократа-реформатора Шмакова. Его чиновническое рвение выливается то в приказ «считать вольным поселением, по примеру немецкого города Гамбурга», деревеньку Гору-Горушку, то в проект «учреждения для природы судебной власти», которая могла бы карать ее за бесчинства, например, «драть за недород» и т. п. В повести М. Роги «Черепахи в автомобиле» (1929) рассказывается о работе треста «жизненных затруднений», главное назначение которого — волокита: две тысячи его сотрудников заняты только в подотделах по учету учетных форм. Режиссер А. Медведкин создал кинокомедию «Дурень, ты дурень», в которой едко высмеивались бюрократы из «сектора независящих обстоятельств и очередных затруднений». Против бюрократизма была направлена одна из лучших советских кинокомедий 20-х годов «Дон Диего и Пелагея» (1928) режиссера Я. Протозанова.

Естественно, что не прошла мимо этой темы и советская театральная сатира. Правда, во многих комедиях рассматриваемого периода проблема борьбы с бюрократизмом и начетничеством решалась облегченно, переводилась в план откровенного и незатейливого комикования. В таких пьесах факты бюрократических извращений служили лишь поводом для создания развлекательного спектакля часто анекдотического характера. Например, в 4-актной комедии Б. Пильняка и А. Платонова «Дураки на периферии» сатирическое разоблачение бюрократизма подменялось юмористическим подтруниванием. Действие комедии происходит в уездном городе Переучетске. Ретивые чиновники додумались до постановления, согласно которому рожать детей или делать аборты можно было только с разрешения особой комиссии «охматмлада». Бухгалтер Башмаков, боясь ослушаться закона, ибо «таковы его политические убеждения, да и сократить могут», решает, что жена должна родить. Но Башмаков и так обременен семьей и, когда ребенок родился, он требует через суд алименты с членов комиссии, запретившей его жене делать аборт: «...они, мол, фактические отцы ребенка и они должны его воспитывать». Комиссия к вящему удовольствию бухгалтера этот иск принимает[8]). Так, острейшая проблема времени приобрела анекдотически-пошловатое звучание.

Авторы некоторых комедий, будучи не в состоянии раскрыть социальные корни явления, ограничивались голой иллюстрацией, декларативной проповедью о вреде бюрократизма. Такова «пьеса гротеск в 1 действии» Н. Адуева и Арго «Трибунал», созданная в приемах агиток периода гражданской войны. В ней нет ни системы событий, ни действий героев. Сценическая функция персонажей сводится к разъяснению авторского замысла.

Механическое сочетание сатирических элементов с беззубым комикованием и развлекательной интригой свойственно также комедиям «Ревизор из деревни Клуни» С. Трусова (1928), «Наугад» Ю. Свирина

[8]) См.: «Рабис», 1928, № 46, стр. 7.

(1929). Хотели этого названные драматурги или нет, но их пьесы объективно утверждали мысль о бесполезности борьбы с бюрократизмом и предлагали путь компромиссов: волокитчиков следует попугать — и они пойдут на уступки. Неумение сатириков соотнести осмеиваемые явления с закономерностями общественного развития и осмыслить их с позиций передового общественного идеала обесценивало даже интересные замыслы.

На фоне такого рода «антибюрократических» произведений ярко выделяется сатирическая комедия А. Безыменского «Выстрел», написанная и поставленная несколькими месяцами ранее «Бани» Маяковского. Комедия Безыменского явилась результатом поисков новых стилевых приемов, новых форм отражения комических явлений действительности, способных отвечать потребностям общественного развития. Осваивая новую действительность, стремясь показать всю сложность и остроту классовых противоречий в стране, авторы сатирических комедий конца 20-х годов идут по пути создания высокой комедии, отказываясь от традиционных комедийных ситуаций, развлекательных сюжетов и безудержного смеха. Конфликты в таких комедиях приобретают все более острый и напряженный характер, вбирают в себя элементы драмы («Не взирая на лица», «Выстрел», «Клоп», «Баня»). Комедия усваивает приподнятый, эмоционально напряженный, выразительный патетический стиль, отражающий героику социалистического строительства, пафос борьбы и ненависти к врагу.

«Выстрел» — публицистическое, остро злободневное произведение, в нем все подчинено выражению главной идеи — разоблачению бюрократов и вредителей. Пьеса Безыменского была одной из первых сатирических комедий, герои которой изображались не в семейно-бытовом, а в общественном плане, не в борьбе за обладание вещами и богатством, а в борьбе за социализм. Конфликт комедии дан в предельно обобщенной условной форме, его важнейшей особенностью является резкое размежевание двух полярных сил. Все действующие лица комедии заранее и бескомпромиссно разделены на положительных и отрицательных, нарисованы одной краской—«белой» или «черной». Безыменский сознательно отказался от приемов раскрытия внутреннего мира героев, от пропорционального распределения света и теней, считая, что психологизация отрицательных персонажей, изображение их внутренней борьбы, сомнений, колебаний, разноречивых чувств приведет к их «амнистированию», смягчению осуждения. Персонажи «Выстрела», подобно героям комедий Маяковского, не «живые люди», а «оживленные тенденции», социальные типы. Каждый персонаж отражает сущность того коллектива, к которому принадлежит. Безыменский стремился изобразить борьбу не «роли» против «роли», а коллектива против коллектива. «Я хотел показать ,— писал автор «Выстрела», — разворот классовых боев на маленьком участке жизни, в конкретных, маленьких буднях... Я решил взять метод обнажения социальной сущности человека. Я действительно стремился.... к показу людей «как носителей обобщенной психологии событий»... персонажи пьесы ходят по сцене с открытой черепной коробкой и высказывают мысли, которые не решились бы высказать люди в обычной обстановке... Психологические переживания, противоречивость душевных свойств при творческом методе пьесы просто не нужны — и в этом закономерность жанра[9]).

Установка на бескомпромиссное обличение зла ясно чувствуется уже в перечне действующих лиц, в их «говорящих» фамилиях и автор-

[9]) А. Безыменский. В атаку на психологический реализм. «Литературная газета», 1929, 4 ноября.

ских характеристиках: зав. трамвайным парком Пришлецов; ответственный секретарь ячейки Гладких; технический секретарь ячейки, «пробор, к которому пришпилено лицо», Дуньдя; секретарь завкома, «пустое место на порожнем» Шепталов; парттети Мотя и Авдотья; троцкист Пищалов — все эти и другие отрицательные персонажи разоблачаются с беспощадной резкостью, без каких бы то ни было попыток объяснить тот или иной поступок героя, выяснить его истоки и корни. Безыменский выдвигает на первый план идеологические, главным образом политические мотивы поведения героев, обнажает классовые пружины их действий. При этом драматург руководствуется одним стремлением — как можно сильнее ударить по врагу, возбудить у него классовую ненависть трудящихся масс.

Власть у нас! Власть у нас!
На борьбу не жди мандатов!
Подымайте ярость масс
На проклятых бюрократов![10]).

Этот лозунг, откровенно перекликающийся со стихотворным призывом Маяковского в сатирическом фельетоне «Помпадур», дважды повторяется в пьесе, он не только выражает ее идейный пафос, но и пронизывает дела и мысли всех положительных героев, цементируя, тем самым, содержание комедии.

Безыменский руководствовался принципами агитационного театра периода гражданской войны и методами работы «Живой газеты», он вводит в пьесу так называемые сценические окна, интермедии, не связанные прямо с развитием сюжета, широко использует прием прямого разоблачения. Отсюда близость «Выстрела» к сценариям «Синей блузы». Речь героев не индивидуализирована и дифференцируется лишь по классовому признаку, то есть, как и в сценариях «Синей блузы», она строится в соответствии с принципами коллективного выступления. Безыменский заставляет героев комедии саморазоблачаться, обнажать тайное и сокровенное. Действующие лица «Выстрела» говорят такие вещи, которые они бы не решились сказать в действительности. Пришлецов, например, извещает: «Я заявляю людям прямо: я бюрократ! Я бюрократ!» (275); «Я запрещаю даже мыслить, но запрещаю говорить!» (185). Не отстает от него и Гладких. Его речь также пересыпана саморазоблачительными заявлениями: «Оставьте вы меня в покое. Мир подождет. Не ждет приказ» (181); «Тогда лишь факт бывает фактом, когда он вставлен в циркуляр» (182). Принцип жизненного правдоподобия нарушается и в речи положительных героев. Так, член бюро ячейки Граевский говорит Дуньде: «Молчи! Техническая гнида! Чернильница на двух ногах» (181). «Ты не человек, а кукиш!» — заявляет Кудрин Гладких.

Бюрократизм Безыменский рассматривает как «выражение напора на рабочий класс чуждых классовых элементов, а борьба с ним изображается как одна из важнейших форм классовой борьбы в условиях развернутого строительства социализма»[11]). Автор «Выстрела» вывел на сцену несколько разновидностей бюрократизма. Вот отсек ячейки трампарка, бездушный чиновник Гладких, у которого «бумага выела мозги». Один из комсомольцев характеризует его следующим образом:

Он что-то прочитал когда-то
И, полный мудростью такой,
Везде твердит одну цитату
Во здравие
и за упокой (248—249).

[10]) А. Безыменский. Избран. произв. в 2-х томах. Т. II. Госполитиздат, М., 1958, стр. 287.

В дальнейшем при ссылке на это издание будут указываться только страницы в тексте.

[11]) П. Новицкий. Театр политического памфлета. «Советский театр», 1930. № 1, стр. 17.

Безыменский не скупится на сатирические краски для разоблачения и осмеяния этого начетчика и талмудиста, подчеркивая мертвенный строй его души, автоматизм мышления. Гладких начисто лишен ощущения реальной жизни, его мысль не способна вырваться за пределы циркуляров и предписаний свыше. Драматург в ряде случаев остроумно разоблачает методы его «живого» руководства.

Гладких (строго и отчеканивая слоги).
Канц-бум? Пиш-перья?
Дуньдя. По местам.
Гладких. Отчет в райком?
Дуньдя. Де-юре признан.
Гладких. Приказы?
Дуньдя. Тут.
Гладких. Партсправки?
Дуньдя. Там.
Гладких. Запас чернил не нужен нам?
Дуньдя. Хватает!.. Хоть до
коммунизма.
Гладких. Цех-сек-трехдневки?
Дуньдя. Полка шесть.
Гладких. Орг-рез, пункт восемь?
Дуньдя. На закладке.
Гладких. Членвзносы?
Дуньдя. Есть!
Гладких. Почт-отпры?
Дуньдя. Есть!
Гладких. Ну ладно.
Значит, все в порядке... (174—175).

Самостоятельность мысли, творческая инициатива у Гладких отсутствует. Любой самый правильный лозунг он способен довести до абсурда, до нелепости. Читая газету, он говорит себе:

Товарищ секретарь, вниманье!
Вопрос приказом разъяснен.
Придется срочно дать заданье
И правый разыскать уклон.
Я на работе нажил грыжу —
И вдруг ругают. Чудачки!
Ведь я насквозь приказы вижу,
На мне особые очки (189).

Безыменский сумел запечатлеть в образе Гладких некоторые типические черты бюрократа-начетчика, ретивого служаки, способного, не моргнув глазом, состряпать любое политическое обвинение, «пришить противнику ошибки — и к ним платформу подвести». Разоблачение бездумного исполнительства усердных чинуш не потеряло своего значения и в наши дни. Герой Безыменского развивает сатирический образ бюрократа из фельетона Маяковского «Служака», который руководствуется правилом: «Что загадывать далече?! Циркуляр сиди и жди. Нам, мол, с вами думать неча, если думают вожди». Не видя дальше собственного носа, Гладких по всякому поводу повторяет: «Увязать... Контактировать... Наладить... Углубить» (226). В трамвайном парке идет напряженная борьба за ударные темпы, за души людей, все контрреволюционное, косное противодействует комсомольской ударной бригаде. А Гладких спокоен, он искренне убежден в том, что в трампарке все благополучно, ибо свято верит: «когда в порядке все бумаги, все правильно». Энтузиазм масс он желал бы приглушить, ввести в прокрустово ложе. «Цыц! — говорит он Граевскому. — Самокритика, дружок, — сие вопрос внутрипартийный» (234). Этот «мотор бюрократической машины», как характеризует его старый рабочий Демидов, уходит со сцены, ничего не поняв, бессмысленно повторяя: «Я не имел с врагом контакта».

Гладких окружает целая компания «задолизов», начетчиков и бюрократов. Среди них техсекретарь ячейки Дуньдя, трус и перестраховщик, всеми поступками которого руководит боязнь не угодить начальству. Это своего рода вариант Молчалина. Более всего в жизни он боится самостоятельной мысли. Саморазоблачительные монологи Дуньди написаны драматургом с подлинным мастерством, многие из них свежо и актуально звучат и сейчас. Вот характерный пример:

Ох, проклятущая бригада!
Отсек готовится к войне.
Он говорит, что думать надо,
А думать —
это не по мне.
Но думать молча — что ж дурного?
Всего опасней говорить!
Раскроешь рот, промолвишь слово —
Ошибку можешь совершить...
Счастливей всех на свете — рыбы!
И бессловесны
и умны.
Эх, если мы нанять могли бы
Двух-трех мыслителей страны!
Они должны дать людям сходство,
Уменьшить всем размер голов,
А там наладить производство
Стандартизированных мозгов.
И был бы мир устроен с толком:
Все люди, как шкафы, рядком —
И чувства сложены по полкам,
И мысли все
под нумерком (243).

Ярко сатирическими красками нарисованы суетливые аллилуйщицы и обывательницы парттети Мотя и Авдотья. Эти откровенные зажимщики критики боятся рабочей массы и ревниво оберегают авторитет бюрократов, потому что только за их спиной они чувствуют и себя у кормила власти. Лозунг критики и самокртики для них — нож в спину. Они изо всех сил стараются направить критику снизу в удобное для них русло. «Коль нас при всех критиковать, — говорит парттетя Мотя,— то будет наш престиж угроблен».

Над всеми этими фигурами рядовых бюрократов возвышается «идеолог и поэт бюрократизма» Пришлецов. Автор «Выстрела» сконцентрировал и обнажил в этом образе самую сущность политического двурушничества. Как верно отмечала критика, «Пришлецов — гиперболизированный гений приспособленчества, теоретик бюрократизма»[12]). Карьерист и демагог выработал для себя целую философию бюрократического воздействия на массы, в основе которой непоколебимая уверенность в своем праве повелевать, решать судьбы других людей.

Я полон мощных дерзновений,
Девиз мой — силы торжество.
Хотя, быть может, я не гений,
Но все же... около того (213).

Подобно Победоносикову, Пришлецов любую критику в свой адрес воспринимает как подрыв государственных устоев: «Ведь самокритика — идея! Не надобно касаться лиц». Умело используя недостатки в работе государственного аппарата, демагогически спекулируя на революционных лозунгах, опираясь на бюрократов и партийных чиновников типа Гладких, Пришлецов уверовал в свою жизнестойкость. Разоблаченный и уволенный из трампарка, он не оставляет своих притязаний

[12]) И. Беспалов. Выстрел и цель. О пьесе Безыменского. «Молодая гвардия», 1929, № 21, стр. 75.

на роль вождя. В финальном монологе Пришлецова драматург предельно заостряет и символически обобщает властолюбие этого двурушника, способного на любую подлость, на любое преступление ради своих низменных целей. Безыменский заставляет своего героя цинично саморазоблачаться.

Мне надо власти.
Я стремлюсь
Великим овладеть искусством
Играть любым отдельным чувством
И комбинациями чувств...
Так пользуйся же каждым часом,
Своих противников губя.
Не будь использованным массой,
Используй массу
для себя.
Противны будничные хляби.
Хочу весь век вождем прожить!
Пускай перерожденцем быть.
Но все же в мир-ровом масштабе (272).

Анализируя этот монолог, Б. Милявский пришел к выводу, что в нем «по воле (или, точнее, по произволу) драматурга вдруг обнаруживаются совершенно невероятные психологические глубины. Заведующий трамвайным парком оказывается каким-то сверхчеловеком, демонической натурой, неким гением зла. Он презирает и ненавидит людей — «пигмеев», «шваль», «дураков», «стадо»... карьеризм Пришлецова здесь оборачивается демонической жаждой власти»...[13]). Точка зрения Б. Милявского не нова, впервые она была высказана еще в 20-е годы. «Автор «Выстрела»,— отмечал Н. Усачев,— не мог удержаться от соблазна психологизации образа... Пришлецова... В результате изворотливый, но сам по себе ничтожный бюрократ, карьерист и властолюбец превратился в необычайно импозантную и значительную фигуру»[14]). О психологической трактовке образа Пришлецова писал также И. Беспалов. Думается, что позиция названных критиков 20-х годов (в их отношении к психологизации образа Пришлецова) в значительной степени определялась характером литературной борьбы того времени. К вопросу о полемике вокруг «Выстрела» мы еще вернемся, сейчас же есть смысл охарактеризовать позицию Б. Милявского. Уважаемый исследователь исходит из того, что в условно-гротескной комедии нет места психологическим изысканиям и что Безыменский в цитированном монологе Пришлецова отступил от избранных им же «принципов построения образов, принципов, адекватных стилю комедии», и это отступление отомстило за себя: «общественная сущность образа» Пришлецова якобы расплылась», а деятельность бюрократа и вредителя предстала «как следствие метаний и порывов демонической натуры»[15]).

Можно и нужно говорить о чрезмерной растянутости этого монолога, о его недостаточной художественной выразительности. Но почему циничные заявления Пришлецова о ненависти к народу, о жажде власти воспринимаются как «психологическое усложнение» сатирического персонажа. Разве на протяжении всего действия пьесы он неоднократно и вслух не заявлял об этом? С таким же успехом можно обвинить Безы-

---

[13]) Б. Милявский. Сатирик и время. «Советский писатель». М., 1963, стр. 181.
[14]) Н. Усачев. О «Выстреле» и кое-что по поводу. «Печать и революция», 1929, № 11, стр. 66.
[15]) Б. Милявский. Указ. соч., стр. 182.

менского в «копании в пришлецовском нутре», в «психопатологических изысканиях» и на основании монолога Пришлецова в 3-м действии (2-я миниатюра), здесь он тоже говорит и о своем презрении к массам, и о собственной гениальности («хотя, быть может, я не гений, но все же... около того»). Создается впечатление, что Милявский не совсем верно решает вопрос о психологическом анализе в сатире. Условная гротескная сатира не допускает углубления во внутренний мир персонажа, изображения борьбы противоречивых начал в его душе, столкновения разноречивых чувств. Как отмечал Салтыков-Щедрин, «всякий признак внутренней борьбы уже источает из себя начало примирения»[16]). Однако сказанное не означает, что автор условной сатирической комедии вообще лишен возможности проникновения во внутренний мир сатирического персонажа и ему остается лишь создавать одноцветные плоскостные фигуры. По мнению Б. Милявского, Безыменскому «нет дела до того, что и как думает Пришлецов... Для пьесы важно, что Пришлецов д е л а е т»[17]). Исследователь в данном случае явно ошибается, отделяя мысли персонажа от его поступков. Автору «Выстрела» было одинаково важно показать и действия и мысли Пришлецова. Все монологи заведующего трамларком есть не что иное, как размышления вслух. И чтобы заострить и усилить сатирическое разоблачение бюрократизма и карьеризма, драматург наделяет своего героя гипертрофированной, маниакальной жаждой власти: «Пусть победил ты, пролетарий, но Пришлецов придет опять. Он будет миром управлять, держась за вожжи канцелярий» (273).

В современном литературоведении по вопросу о психологическом анализе в сатире существуют разные точки зрения. В некоторых работах отстаивается мысль о том, будто сатирическому искусству вообще чужд психологизм. С другой стороны, нет недостатка и в утверждениях обратного порядка, в которых отрицается какая бы то ни было специфика психологического анализа в сатире. Например, П. Выходцев и Л. Ершов, справедливо критикуя тех, кто считает, что «сатире недоступен психологический анализ», сами впадают в крайность, относя к сатире все произведения критической направленности. Заявляя, что сатире совсем не противопоказан психологизм, они не нашли лучшего доказательства, чем творческий опыт Л. Толстого: «Известно, что у Льва Толстого изображение психологии героя часто является средством срывания всех и всяческих масок»[18]). Исследователи не замечают, что ссылка на Л. Толстого в данном случае бьет мимо цели и ничего не доказывает, так как большая часть его произведений, в которых он срывал маски с представителей господствующих классов, не являются сатирическими. Легко увидеть, что у Л. Толстого приемы психологического анализа в произведениях разных жанров не одинаковы. Изображение психологии героев, скажем, в «Плодах просвещения» иное, нежели в «Живом трупе» или в «Анне Карениной». Вообще приемы типизации, способы раскрытия внутреннего мира героев в значительной степени определяются жанровой структурой произведения. Например, жанровая форма социально-психологического романа позволяет писателю более глубоко и всесторонне раскрыть диалектику души героев, чем форма публицистического романа. Точно также трагедии или героической драме не свойственна та детальная психологизация, которая характерна для лирической драмы.

---

[16]) Н. Щ е д р и н (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 123.
[17]) Б. М и л я в с к и й. Указ. соч., стр. 180.
[18]) П. В ы х о д ц е в, Л. Е р ш о в. Смелее разрабатывать теорию советской сатиры. «Звезда», 1953, № 2, стр. 153.

Обладают своими специфическими приемами типизации и сатирические жанры[19]). История мирового искусства свидетельствует, что сатира вовсе не чуждается психологического анализа. Однако сатирическое изображение исключает тот психологический подход писателя к герою, при котором его внутренняя жизнь дается во всех ее подробностях и проявлениях, при сатирическом изображении исключается показ «диалектики души» отрицательного героя, сложности и богатства его духовного мира. Возможно, что в жизни людям типа Смагина были свойственны и некоторые привлекательные черты, но М. Горького интересовали не психологические детали и нюансы, а вредоносность определенного социального типа, и он создал образ, олицетворяющий интеллигентское двурушничество. Отводя упреки по адресу Гоголя и Щедрина в «слабом владении методом психологического анализа», А. Бушмин одновременно подчеркивает: «...однако нельзя и отрицать того факта, что психологический анализ в их методе не играет роли, какую он играет, например, у Льва Толстого, Достоевского или Чехова. Разгадку вопроса надо искать в природе объекта. Сатире чаще приходится иметь дело с немногосложными, неразвивающимися характерами, которые не представляют достаточной почвы для сложного психологического анализа»[20]). Сатирические характеры, как правило, принимают дисгармоническую, гиперболическую, карикатурную форму, когда у них заостряется, преувеличивается какая-либо одна черта характера, например, чисто животная страсть Бададошкина к обогащению или мертвенная вещность «человека — приданного» Павла Гулячкина. Это, естественно, ограничивает возможности разностороннего психологического анализа.

К тому же роль и место психологического анализа в различных формах сатирического искусства различны. В бытовой сатирической комедии, отражающей жизнь в формах самой жизни, психологический анализ занимает значительно большее место, чем в комедии условно-гротескной. Даже в «Мандате» и «Усмирении Бададошкина» (в пьесах, в которых бытовая, жизненно достоверная основа действия осложнена приемами гиперболы и гротеска) при всей заостренности образов главных героев, при всей дисгармоничности и автоматизме их психики их поведение все же соответствует законам человеческой психологии. Но и в данном случае чувства героев — всего лишь иллюзия чувств, их жалкий суррогат. В этом, как убедительно показал С. Бочаров, анализируя образы Иудушки Головлева и Клима Самгина, и состоит специфика сатирической психологизации. Совсем по другим законам живут персонажи условно-гротескной комедии, их действия лишены психологической мотивировки и жизненного правдоподобия. «Классовые и политические стимулы, — пишет С. Бочаров, — управляют этими фигурами прямолинейно, выражаются во внешнем — движениях, жестах, портрете, речи — совершенно непосредственно, без посредства внутренней жизни, «личного» как необходимого этапа. Лично-психологическое, индивидуальное уходит в механизм социальной потребности, срастается с ним»[21]). Действия таких героев не подчиняются законам человеческой психологии, они разоблачаются автором путем доведения их до абсурда, до истинно патологической страсти. С этой точки зрения финальный монолог Пришлецова вполне естествен, но не выходит за пределы

[19]) О психологическом анализе в сатире смотреть соответствующую главу в книге Я. Эльсберга «Вопросы теории сатиры» («Советский писатель», М., 1957). Глава написана С. Бочаровым.

[20]) А. Бушмин. К вопросу о гиперболе и гротеске в сатире Щедрина. Вопросы советской литературы, сб. V, изд. АН СССР, 1957, стр. 43.

[21]) Я. Эльсберг. Вопросы теории сатиры. «Советский писатель», М., 1957, стр. 264.

сатирической закономерности, свойственной условно-гротескной комедии, в которой движение сюжета определяется не эволюцией психологического облика персонажей, а сменой эпизодов, действенно раскрывающих их социальную сущность.

Финальный монолог Пришлецова выражает мысль автора о живучести бюрократизма, призывает к бдительности:

Я гений! Я подобен чуду!
Сегодня, может, я умру,
А завтра, вставши поутру,
Сидеть с тобою рядом буду... (275)

Бюрократы и карьеристы изворотливы, с ними не просто покончить — эта идея венчает комедию А. Безыменского. В финале пьесы до зрителей доносится голос Гладких, который тем же бодрым тоном, что и в прологе, докладывает, что в ячейке Пенькотреста (где теперь он работает) в общем и целом все благополучно. А затем приходит сообщение: Пришлецов назначен помощником заведующего трамвайным трестом в городе Энске. Столь необычный поворот в развитии сюжета вызвал чуть ли не шоковое состояние у некоторых критиков, увидевших в комедии А. Безыменского поклеп и клевету на партию, однобокое изображение недостатков и т. п. Председатель Главреперткома К. Гандурин, препятствовавший в свое время постановке «Бани», писал по поводу «Выстрела»: «Появление Гладких в конце пьесы и указание на то, что Пришлецов назначается помзав. другого трамвайного парка, политически не подготовленным зрителем может быть неправильно понято; могут понять так, что бюрократизм вообще неодолим, и что борьба против него — дело безнадежное... Весь этот художественно и тонко оформленный букет бюрократов (Гладких, Дуньдя, парттети, Пришлецов) будет подавлять собой бригаду ударников. Пьеса зазвучит политически вредно...» И далее, не останавливаясь перед явными передержками, К. Гандурин упрекал драматурга за то, что не только секретарь ячейки, но и бюро в целом показано, как «омертвевшее и неспособное к живой творческой работе», что трудно допустить, чтобы в бюро не нашлось ни одного настоящего партийца, чтобы «внутри его не было сторонников бригады», чтобы «вышестоящие партийные организации (уком, райком) не вмешались и не сняли Гладких и Пришлецова». В заключение критик выражал сожаление, что Безыменский не показал руководства «работой бюро ячеек»[22]).

Явное непонимание специфики сатирического искусства продемонстрировал Г. Федосеев. Обвиняя Безыменского в потере чувства меры, он писал: «В его комедии дано такое соотношение положительных и отрицательных сторон в среде рабочего класса, партии, что невольно рождается мысль, что поэт готов солидаризироваться с троцкизмом в противопоставлении «двух поколений», в перерождении партии... в отдельных случаях его комедия верна действительности, но как типическое обобщение она нарушает реальные пропорции жизни»[23]).

Перед нами типические образцы нормативной критики, предъявлявшей к художнику требования, противоречащие природе жанра сатирической комедии. И Гандурин, и Федосеев не считаются с тем, что нарушение реальных пропорций жизни — специфическая особенность сатирического искусства, воспроизводящего отрицательные стороны действительности, что Безыменский не ставил перед собой задачу пока-

---

[22]) К. Гандурин. «Выстрел». «Репертуарный бюллетень», 1930, № 1, стр. 15.

[23]) Г. Федосеев. «Выстрел» Безыменского. «Земля Советская», 1930, № 5, стр. 248.

зать руководство партийной организацией трампарка со стороны укома, райкома и т. д., хотя в комедии активно действует, помогая бригаде комсомольцев, инструктор окружкома, о котором Граевский говорит: «Вот замечательный парнюга! Поистине партийный глаз» (199). Гандурина смущало, что бюрократа Гладких поддерживает бюро. Но без поддержки бюро, парттеть и «партшляп» он и дня не продержался бы в кресле секретаря. Критик возводил напраслину на пьесу и ее автора, заявляя, что трудно допустить, чтобы внутри бюро не было сторонников ударной бригады. Действительно, трудно, особенно если учесть, что в комедии активным врагом Гладких и Пришлецова и одновременно деятельным наставником комсомольцев выступает член бюро ячейки Граевский. Над бригадой шефствует, умело направляя творческую инициативу молодежи, старый большевик Демидов. Именно коммунисты Граевский и Демидов возглавляют борьбу комсомольцев против засилья в трампарке бюрократов и перерожденцев и добиваются их изгнания. Сетования критиков по поводу мрачного колорита комедии, противопоставления в ней комсомола — партии не соответствуют истине, являются продуктом досужего вымысла. Несомненно, что если бы в «Выстреле» на одного бюрократа приходилось бы 20 честных коммунистов и если бы в финале этот единственный бюрократ был повержен в прах, Гандурин и его единомышленники не имели бы к автору претензий, хотя арифметическое превосходство положительных героев над отрицательными само по себе еще не обеспечивает оптимистического решения поставленной проблемы. Отвечая критикам, увидевшим в пьесе нарушение жизненной правды, поскольку изгнанные из трампарка бюрократы Гладких и Пришлецов вновь попали на руководящие должности, А. Безыменский в «Театральном разъезде» цитирует «Правду» (от 12 февраля 1930 года), в которой сообщалось о многочисленных фактах переброски с места на место обюрократившихся работников.

Подлинный мужественный оптимизм комедии Безыменского определяется не количественным превосходством положительных героев над отрицательными, а ее воинствующей партийностью, смелостью драматурга, не скрывающего ни трудностей, ни препятствий, стоящих на пути строителей социализма. Четкость и обнаженность социальных характеристик персонажей, предельная заостренность образов и ситуаций позволили Безыменскому передать размах и напряжение классовой борьбы в стране на фронте хозяйственного строительства. Автор «Выстрела» с подкупающей прямотой, резкостью и беспощадностью вскрывает те безобразия, которые творятся бюрократами, одновременно противопоставляя им организованную массу молодых энтузиастов — подлинных хозяев страны. Безыменский верит в массу, в ее творческие силы. Комсомольская бригада, взявшая на себя почин в соцалистическом соревновании, действует решительно и наступательно, увлекая своим примером старых рабочих. Они не желают мириться с обстановкой чинопочитания и волокиты, которая царит в трампарке, борются с расхлябанностью и неорганизованностью. Рабочий Власюк говорит:

То нет торцового ключа,
То не дождешься полускатов...
А завы мечутся, крича,
Социализм в портфели спрятав (166).

«Выстрел» захватывал зрителя ярко выраженным современным мироощущением, революционным пафосом, эмоциональной приподнятостью и взволнованностью. Внутренний динамизм мысли и энергия авторского негодования компенсировали статичность пьесы и перебрасыва-

лись в зрительный зал. «Безыменский,— писал Р. Пельше,— не только виртуоз в стихе, он смел и остер в мыслях. По-большевистски решителен и бесстрашен. По-комсомольски страстен, темпераментен, задорен»[24]).

Форма стихотворного сатирического памфлета, избранная Безыменским, требовала от него острой выразительности, ударности и афористичности языка. Критика отмечала, что «Выстрел» местами достигает высокого мастерства художественного слова. В свое время И. Бачелис даже предсказывал, что текст комедии войдет в обиходную речь, язвительные стихи станут пословицами, будут цитироваться без ссылки на автора. Предсказание критика не сбылось, тем не менее нельзя не заметить, что в «Выстреле» действительно немало ярких афоризмов, хлестких поговорок и лозунгов, остроумных парадоксов и мастерски отточенных реплик, большая часть которых содержит в себе сатирическую характеристику отрицательных героев, высказанную «в лоб». Вот наиболее типичные примеры эпиграмматической точности стиха комедии:

Граевский. Ты говори не то, что факт,
А то, что есть на самом деле! (183)
Корчагин. Надев на нос очки, чудак,
Весьма охотно забывает,
Что никогда в пустой чердак
Двойные рамы не вставляют (189).
Демидов. Иной за буквой видит жизнь,
А этот в жизни видит букву (201).
Корчагин. Он постоянно суетится,
Любому льстит на все лады
И, не взираючи на лица,
Взирает только на зады (205).
Первый рабочий. Загнали критику в берлогу,
А после злятся, что рычит (235).

Наряду с такого рода меткими «ударными» стихами в комедии много «пустых» мест, бессодержательных, тяжеловесных монологов и диалогов, в которых на первый план выступает непереваренная, не переведенная на художественный язык публицистика. Граевский, например, рассказывает:

Записку я нашел в кармане.
Читай. Она полна угроз.
Бодрей, ребята! Помни, Ваня:
Быть надо крепким, как утес.
Наш путь нам партией указан.
Крепка рука большевика!
Победа не приходит сразу,
Но, знаю я, она близка (191).

Речь положительных героев, как правило, многословна и носит декларативный, откровенно назидательный характер. А в отдельных случаях несоответствие между формой и содержанием речи сообщает ей оттенок пародийности. Старый рабочий партиец Демидов после самоубийства комсомольца Корчагина говорит:

Я знаю, в бригаде трампарка
Наш Костя окреп и расцвел.
Душа его вспыхнула ярко.
Он вырос. Вступил в комсомол.
Давно убедиться смогли мы:

---

[24]) Р. Пельше. Драматургия социалистической индустриализации. В сб.: «Советская драматургия», М., 1934, стр. 282.

Душа у него хороша,
Но слишком чутка и ранима
Его молодая душа! (227).

Ритм «жестокого» мещанского романса, совершенно неуместный в данном высказывании, свидетельствует о небрежной работе драматурга над словом и стихом. Многие диалоги и монологи героев не объединены сквозным действием и распадаются на отдельные, ничем не связанные куски. Нередко за репликами персонажей не чувствуется логики действия, движения главной идеи произведения; в этих случаях пьеса превращается в своего рода литературный монтаж, предназначенный для сцены. К тому же в «Выстреле» много наивных, малоубедительных сюжетных ходов и ситуаций, поступки героев часто немотивированы. В результате авторская идея чрезвычайно обнажена и моментами перестает быть художественной идеей. «Выстрел»,— отмечал Р. Пельше,— не имеет четкой единой фабулы, интриги и композиции. Налицо неорганизованность и многоцентрие... Почти совершенно отсутствуют движение вперед, динамика. Вместо этого — масса отдельных самостоятельных явлений, эпизодов, мыслей, соображений, наблюдений, сентенций, афоризмов... нет строгой системы, нет цельного драматургического организма»...[25]). Большинство упреков, высказанных критиком, справедливы. Однако названные недостатки «Выстрела» вызваны не отказом драматурга от традиционного построения сюжета, не многоэпизодностью пьесы (как полагает Р. Пельше), а творческой неопытностью Безыменского, его неумением объединить многочисленные эпизоды в единое органическое целое и сообщить им внутреннее движение. Подобные недостатки были свойственны и первым пьесам Погодина и Вишневского («Темп», «Поэма о топоре», «Первая конная»). Начиная с середины 20-х годов, советские драматурги, и в том числе комедиографы, обратившись к воплощению грандиозных социальных конфликтов, стремятся вырваться из узких рамок «закрытой композиции», характерной для психологической драмы, и найти новые формы построения сценических произведений, соответствующих новому содержанию и небывалой прежде динамике общественного развития. Отсюда отказ от единой фабулы и семейно-бытовой интриги, дробление действия на множество эпизодов и быстрая смена их. В этом сказалось также воздействие на театр кинематографа.

Одновременно с использованием принципов агиттеатра автор «Выстрела» ориентировался на «грибоедовскую традицию», сознательно подражая стиху «Горе от ума». Но, вместо творческого освоения классических традиций, Безыменский пошел по пути внешнего приспособления языка и стиха Грибоедова к новому содержанию, многие эпиграммы, реплики, афоризмы и даже монологи чуть ли не буквально повторяют текст «Горе от ума». Например, монолог Лены в 1-м действии «Выстрела» — своеобразная калька с монолога Чацкого («Оставимте мы эти пренья»).

Лена. Чего рассказывать! Тут все
благополучно,
Иному весело, иному слишком скучно,
Одни здесь трудятся, другие говорят.
Один работишке, другой получке рад
(169—170).

Также заимствован монолог Пришлецова в третьей картине 1-го действия:

Вот правила: всех хлопать по плечу,
Но никому не быть запанибрата;

[25]) Р. Пельше. Указан. соч., стр. 284.

Наладить расстоянье меж собой
И этажами служащих и прочих...
Расположить к себе того, кто наверху,
И управлять людишками пониже;
Принципиальностью... хе-хе!..
пощеголять,
Совсем не брезгуя уступками на деле...
и т. д. (186).

Эпигонское следование языку и стиху грибоедовской комедии снижало действенность и художественную убедительность пьесы Безыменского, так как ее герои наделялись высказываниями, чуждыми строю их чувств и мыслей, образу их жизни. Рабочий-большевик, бывший подпольщик Демидов, изъясняется подобно Чацкому:

Куда как люди хороши!
Новы походкой,
нравом стары.
Словцом — рубли,
Нутром — гроши.
На них шикарные футляры... (200—201)

Кое-кто ученическое подражание Грибоедову пытался выдать за творческую учебу у классика. П. Новицкий, например, утверждал, что язык комедии Грибоедова «использован по-новому, в интересах нашей эпохи, с сознательной целью покрепче ударить по врагу», что никакого «несоответствия... умных монологов и едких афоризмов... уместных... в комедии Грибоедова и неуместных в пьесе о социалистическом строительстве, нет»[26]). Но большинство критиков в этом подражании справедливо увидели серьезный недостаток комедии. «...По политическим задачам, по основному желанию принять участие в социалистическом строительстве, — говорил В. Маяковский, — это вещь наша, но по методу использования засиженных грибоедовских приемов — это вещь противоположная нам, это вещь невозможная»[27]). П. Марков писал: «Грибоедовский стих — чужой для современности. Зачастую, вместо того, чтобы раздражать и волновать, он спокойно и монотонно ложился в ухо зрителя. Пьеса, волнующая обличительным пафосом и гневными выпадами против бюрократизма, рядом прямолинейно и жестко выписанных образов... требовала по самому своему жанру более категорического обновления приема»[28]).

Жанровая структура «Выстрела» во многом необычна и противоречива, это дало в свое время критикам основание утверждать, что Безыменский напрасно назвал свою пьесу комедией. Будучи не в состоянии отрицать сатирическую направленность пьесы, но не находя в ней традиционной комедийной интриги (связанной с приемами неузнавания, переодевания и т. п.), они решили, что «Выстрел» — не комедия. Например, П. Баранчиков писал: «Выстрел» назван А. Безыменским комедией. Но в оригинале пьесы мы не видели комической основы, которая бы пронизывала всю эту вещь и действительно давала бы повод называть ее комедией. Есть отдельные комические фигуры, например, отсек Гладких, но главная идея пьесы, главная линия ее действия ничего комического в себе не заключает»[29]). Несколько осторожнее в своих суждениях о жанре «Выстрела» был Г. Федосеев: «Употребляя термин «сатира» в применении к произведению Безыменского, я имею в виду что комедийная сущность его пьесы настолько мало ощутима, что вызы-

---

[26]) П. Новицкий. Театр политического памфлета. «Советский театр» 1930, № 1, стр. 18.
[27]) В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. 12, стр. 402.
[28]) П. Марков. Правда театра. «Искусство», М., 1965, стр. 446.
[29]) П. Баранчиков. «Выстрел» в театре Мейерхольда. «Литературная газета», 1929, 23 декабря.

вает сомнение в правильности ее соотношения к комедийному жанру». Напомнив далее, что один из героев пьесы погибает, Г. Федосеев заключал: «Гибель героя, вызванная сопротивлением враждебных ему сил, не свойственна традиционному жанру комедии»[30]).

Нетрудно видеть, что названные критики, рассуждая о жанровой специфике «Выстрела», руководствовались нормами традиционной бытовой комедии, представлениями о том, будто подлинная высокая сатира и комедийная форма несовместимы, будто комедия — это обязательно легкое развлекательное произведение, в котором господствует безудержный смех. Попытки вывести сатиру за пределы комического будут неоднократно встречаться и в последующие периоды развития советской комедии вплоть до настоящего времени, хотя высокой комедии, комедии-памфлету не противопоказано воспроизведение самых острых и напряженных конфликтов. Борьба с отрицательными персонажами в сатирической комедии нередко требует от положительных героев мобилизации всех душевных и физических сил, и в этой борьбе возможны и поражения, и жертвы. В такой комедии комическое, как правило, соседствует и переплетается с драматическим и даже трагическим. Можно спорить относительно того, насколько органично и мотивированно введен Безыменским мотив самоубийства комсомольца Корчагина, сколь необходим он для художественной реализации идеи произведения. Но нет никаких оснований сомневаться, что перед нами комедия. Полемизируя с П. Баранчиковым, П. Новицкий писал: «Наивный товарищ думает, что комедия должна быть юмористической... Комедия может не содержать в себе ничего нарочито комического. И не театр превратил комедию Безыменского в сатирическую драму, а сама комедия представляет из себя яркий злободневный сатирический памфлет. Сатирическая комедия, политическая сатира — это, может быть, и есть высший вид комедии»[31]).

Пьеса Безыменского представляет собой сложный сплав различных жанровых и стилевых элементов. Здесь и яростная, эмоционально напряженная публицистическая сатира, переходящая моментами в острый драматизм, и героическая патетика, и жизнерадостный юмор. В этом сложном и далеко не всегда органическом единстве доминируют, выступают на первый план жанровые особенности сатирической комедии. Лагерь отрицательных героев нарисован гротескными красками: и Пришлецов, и Гладких, и парттети с «партшляпами» — сатирические персонажи, бескомпромиссно разоблачаемые автором. Комедийный характер конфликта заостряется по мере того, как все более и более обнаруживается враждебность Пришлецова и Гладких делу социализма; в процессе борьбы против бригады энтузиастов они окончательно дискредитируют себя в глазах зрителя. Комическое несоответствие мыслей, чувств и целей этих персонажей тому положению, которое они занимают в советском обществе, углубляется развитием конфликта и разрешается победой комсомольской бригады. Причем откровенная враждебность пришлецовых социалистическому строительству, те препятствия, которые они чинят комсомольской бригаде, усиливают напряженность конфликта пьесы, вносят в него элементы драматизма. С другой стороны, комедийная основа «Выстрела» оттеняется действиями положительных героев, их жизнерадостным мироощущением, постоянной готов-

---

[30]) Г. Федосеев. «Выстрел» Безыменского. «Земля Советская», 1930, № 5, стр. 248.

[31]) П. Новицкий. Театр политического памфлета. «Советский театр», 1930, № 1, стр. 16—17.

ностью к борьбе, веселым и грозным смехом по адресу бюрократов и волокитчиков.

Наряду с «Баней» Маяковского, «Темпом» Погодина, «Чудаком» Афиногенова комедия Безыменского была одним из первых драматических произведений, в котором изображалась борьба за социалистическое строительство, за индустриализацию, за ударные темпы. Поэтому в «Выстреле» большое место занимают героическое начало, элементы патетики. Гневное отрицание сочетается здесь с пафосным жизнеутверждением, сатира — с героикой. Тем самым комедия Безыменского продолжала традиции театральной сатиры периода гражданской войны. «Выстрел»,— справедливо отмечал Ю. Юзовский,— это как речь оратора, пробуждающего ненависть и насмешку к врагу... и зовущая к воодушевленной творческой стройке, это диспут, где сарказм и сатира помножены на пафос, памфлет, на героическую песню»[32]). Сплав героики и сатиры, гротескного обличения и патетики в комедии Безыменского еще неорганичен. Непереваренная публицистика, обнаженная лозунговость, прямолинейная назидательность разрывали художественную ткань произведения, нарушали его стилевое и жанровое единство. Но при всех недостатках пьеса Безыменского свидетельствовала о правильности избранного драматургом пути. И то, чего не удалось добиться автору «Выстрела», блестяще осуществил в своих комедиях Маяковский.

В Москве премьера «Выстрела» состоялась в театре им. Вс. Мейерхольда 19 декабря 1929 года (в некоторых периферийных театрах пьеса была поставлена раньше). Спектакль под руководством Мейерхольда ставили В. Зайчиков, С. Козиков, А. Нестеров и Ф. Бондаренко. Театр стремился подчеркнуть публицистическую направленность комедии, разбудить в рабочем зрителе чувство классовой ненависти к врагу и одновременно вооружить его бодростью и воодушевлением. Историки советского театра отмечают, что постановочный коллектив «достигал победы там, где ему удавалось создать страшный в своей опасности, гиперболический образ врага — бюрократизма. Одной из лучших сцен спектакля стал монолог разоблаченного... Пришлецова, во время которого сверху, с колосников, все сгущаясь, падал ливень бумаг»[33]). Спектакль Мейерхольда был приурочен к Всесоюзному съезду ударных бригад. И после премьеры оказалось, что участники этого съезда, молодые энтузиасты первой пятилетки, живут теми же мыслями и чувствами, что и положительные герои «Выстрела». «Если взять выступления ораторов на закончившемся недавно съезде ударных бригад,— писал один из очевидцев,— почти в каждой речи услышишь то, о чем рассказывает Безыменский в своей комедии»[34]). Менее чем через год в театре им. Мейерхольда состоялось сотое представление пьесы. «Сто спектаклей «Выстрела»,— писала «Правда»,— это сто выстрелов по классовому врагу, по вредительству, по оппортунизму, по бюрократическим извращениям, по косности, по лени»[35]). К концу 1930 года комедия Безыменского шла более чем в 50 театрах страны, в том числе и во многих национальных театрах. Особенно охотно «Выстрел» ставился в Трамах (театрах рабочей молодежи).

Многочисленные факты свидетельствуют, что пьеса Безыменского была далеко не рядовым событием в театральной жизни страны. Поэто-

---

[32]) Ю. Юзовский. «Выстрел». «Молот» (Ростов-на-Дону), 1930, 4 мая.
[33]) История советского драматического театра. Т. III, «Наука», М., 1967, стр. 102.
[34]) Ю. Б. «Выстрел». «Красная звезда», 1929, 29 декабря.
[35]) А. Февральский. Сто «Выстрелов». «Правда», 1930, 16 декабря.

му нельзя пройти мимо попыток принизить значение «Выстрела» в истории советской драматургии, подвергнуть сомнению его действенную силу. В. Кардин в одной из своих последних работ пишет: «Заряд был, грохоту хватало, но «Выстрел» вряд ли поражал цель. Куда уж, казалось, смелее: бюрократы — подручные контрреволюционеров, комсомолец кончает с собой... Но шум утих, пороховой дым развеялся, и пьеса умерла и для сцены, и для читателей. Как ни велика наша ненависть к бюрократам и хулиганам в борьбе, которую мы ныне ведем против них, не возьмешь на вооружение «Выстрел». Он — холостой»[36]).

Перед нами пример антиисторического подхода к явлениям искусства. Неуместна ирония В. Кардина относительно того, что в «Выстреле»» бюрократы выступают в одном лагере с контрреволюционерами. В конкретных условиях тех лет борьба с бюрократизмом была классовой борьбой, и объективно бюрократизм, карьеризм и волокита, дискредитируя советскую власть, смыкались с контрреволюцией. Несомненно, за годы, прошедшие со дня постановки комедии Безыменского, многое изменилось и в жизни первой страны социализма, и в нашем отношении к основным проблемам общественного развития. Изменился и бюрократизм, в первую очередь, трансформировались формы его проявления. Нынешний бюрократ стал несравненно тоньше и рафинированее, он более образован и тактически разнообразен, он готов направо и налево говорить о необходимости соблюдения ленинских норм партийной и государственной жизни, о ленинской скромности, о ленинском стиле руководства. Сегодняшний бюрократ не станет открыто зажимать критику и оповещать всех о своих тайных мыслях и чувствах. Напротив, он будет на всех перекрестках кричать о благе народа и клясться в верности коммунистическим идеалам. Он даже способен, подобно директору института кефира Допетровскому — герою комедии Д. Аля и Л. Ракова «Опаснее врага» — возглавить движение за добровольный уход бюрократов и дураков с занимаемых ими постов. Но такие родовые черты бюрократизма, как пренебрежительное отношение к интересам народа, автоматизм мышления, угодливая готовность угадать мнение начальства, железобетонная убежденность в собственной непогрешимости, слепая вера в силу бумажки и в указания, идущие сверху, сохранились почти без изменений. Поэтому комедия Безыменского, разоблачающая самую сущность бюрократизма как социального явления, не утратила своего значения и в наши дни. При глубоком современном прочтении она может и сегодня прозвучать со сцены весьма злободневно.

Удивляет также пренебрежительный тон рассуждений В. Кардина об одном из самых честных произведений советской драматургии 20-х годов. Критику следовало бы знать, какое животрепещущее значение имела комедия Безыменского в свое время, как смело и остро она ставила важнейшие проблемы дня, за которые многие художники не решались браться. «Немало оказалось народа,— писал рецензент «Правды»,— кому кое-что из пьесы попало не в бровь, а в глаз... не удивительно, что вокруг «Выстрела» закипели жестокие споры, что зазвучали даже обвинения в уроне авторитета старых кадров, в подрыве партийной дисциплины и т. п.... «Выстрел» — пьеса смелого захвата материала и смелого анализа»[37]). И сожаления достоин тот факт, что

---

[36]) В. Кардин. Судья по имени время. О герое советской драмы. «Искусство», М., 1964, стр. 47.

[37]) В. Попов-Дубовской. «Выстрел» и «Командарм-2». «Правда», 1930, 19 марта.

В. Кардин не заметил, перечитав «Выстрел», как много в нем было предугадано относительно извращений, получивших распространение в годы культа личности.

После постановки комедии Безыменского в театре Мейерхольда вокруг нее развернулась острая литературная дискуссия, вылившаяся в полемику по поводу творческого метода пролетарской литературы. «Выстрел» был воспринят современниками как «художественный вызов целому стилевому направлению»[38]), как удар по рапповской теории «живого человека», по устаревшим принципам бытового психологического театра. «Пьеса,— констатировал П. Новицкий,— вторгается не только в политическую борьбу. Она вторгается еще в гущу литературной борьбы. Она является ударом по психологическому реализму или психологизму, как художественному методу, усвоенному частью пролетарских писателей»[39]). Естественно, что все, писавшие о «Выстреле», разделились на два противоположных лагеря[40]). Одни безудержно хвалили пьесу, выдавали ее за образец «идеологической драмы нашего времени», другие, не увидев в ней ни малейших достоинств, открыли огонь на уничтожение. Характерны уже сами названия статей о «Выстреле», они носят откровенно полемический характер: «В борьбе за идеологическую драму», «Выстрел и прицел», «Выстрел и цель», «О «Выстреле» и кое-что по поводу» и т. п.

Не найдя в комедии Безыменского изображения быта и психологии индивидуальных героев, рапповские критики пришли к отрицанию ее художественной ценности. «Тов. Безыменский,— писал В. Ермилов,— вместо показа конкретной диалектики действительности, переплетения в ней элементов нового и старого и победы нового над старым, дает голые тезы и антитезы»[41]). В критике «Выстрела» рапповцами было много верного и справедливого. Однако спор шел не столько о достоинствах и недостатках комедии Безыменского, сколько о принципиальных путях развития советской драматургии. Недостатки «Выстрела», обусловленные драматургической неопытностью Безыменского, теоретики РАПП объясняли порочностью творческой установки писателя, отказом от «курса на психологизм» и приверженностью к публицистическому театру. «Живые люди заменены у него символами, сводящимися к довольно поверхностным аллегориям, условными значками, масками»,— сетовал А. Селивановский, усматривая причину художественной слабости «Выстрела» в том, что Безыменский не сумел творчески продумать и прочувствовать принцип единства противоположностей, конкретизировав его в образах пьесы. «Деление «начисто» на «отрицательных» и «положительных»,— продолжал Селивановский,— оскопляет творчество пролетарского писателя, дезориентирует читателя, не позволяет ему правильно разобраться в борьбе противоречивых тенденций в общественной жизни и в сознании отдельного индивидуума»... И в заключение критик советовал Безыменскому психологизировать, усложнить образ Пришлецова в соответствии с нормативами теории живого чело-

---

[38]) Н. Усачев. О «Выстреле» и кое-что по поводу. «Печать и революция», 1929, № 11, стр. 58.

[39]) П. Новицкий. Театр политического памфлета. «Советский театр», 1930, № 1, стр. 18.

[40]) О дискуссии между сторонниками теории «живого человека» и приверженцами «метода обнажения социальной сущности людей» смотреть интересную статью Б. Л. Милявского «Живые люди» и «оживленные тенденции». (Сб. «Маяковский и советская литература», «Наука», М., 1964).

[41]) В. Ермилов. О настроениях мелкобуржуазной «левизны» в художественной литературе. «На лит. посту», 1930, № 4, стр. 11.

века», сделав его ловким, маскирующимся врагом, ведущим «свою линию умело, осторожно, ласково»[42]).

Сторонники «психологического реализма» требовали от Безыменского, чтобы он показал внутренние противоречия, борьбу «злых» и «добрых» начал в душе отрицательных героев, подобно тому, как это сделал Ю. Либединский в драме «Высоты», которую теоретики РАПП выдавали за образец диалектико-материалистического метода. В «Послесловии» к пьесе Ю. Либединский, раскрывая свои творческие принципы, писал: «Очень вредно было бы для понимания смысла пьесы начать искать, кто из действующих лиц кому противопоставлен, и в соответствии этому делить героев на положительных, которых следует играть оправдывая, и отрицательных, которых следует играть осуждая. Метод противопоставления, при всей его кажущейся идеологической стопроцентности, не содержит в себе ни грана марксизма... Для того, чтобы победить врага, мы должны знать его не в отрицательных проявлениях»[43])... Иронизируя над этим рецептом «в злом искать доброе», Безыменский в стихотворном послании «Писателям РАПП» (1930) отвечал своим оппонентам:

Ой, грешна человечья порода:
Раскопай ты ее,
растревожь.
Даже тот, кто нас предал
и продал,
Тоже чем-нибудь
да хорош.

Теория «живого человека», по существу, не оставляла места в советской литературе для сатиры, особенно для условно-гротескной сатиры, не допускающей детальной психологизации и изображения борьбы разных начал в сознании отрицательных героев. На практике она нередко приводила к созданию идейно расплывчатых, пассивно созерцательных произведений, авторы которых, по выражению Н. Усачева, «до одурения щупают свой личный пульс, забывая иногда о пульсе эпохи»[44]). Деятели РАПП не понимали, что тема «Выстрела», его жанровая структура, идейная установка автора определили и приемы раскрытия характеров, направленные на обнажение социальной сущности человека. «Да, да, начисто отрицательные типы! — восклицал Н. Усачев. — Да, да! Маски! — многоуважаемейшие сторонники «живого человека» и объективного распределения света и теней! Да, да, все действующие лица комедии заранее разделены на положительных и отрицательных типов!»[45]). Не закрывая глаза на действительные недостатки «Выстрела»[46]), Н. Усачев и другие противники «курса на психологизацию» доказывали правомерность и плодотворность пути, избранного Безыменским. «...Откровенность политической тенденции,— заявлял И. Беспалов,— не недостаток пьесы, а свойство ее жанра. В наше время, когда литература ползучего

---

[42]) А. Селивановский. Выстрел и прицел. «Октябрь», 1930, № 2, стр. 172, 176, 178.

[43]) «Октябрь», 1929, № 11, стр. 132.

[44]) Н. Усачев. О «Выстреле» и кое-что по поводу. «Печать и революция», 1929, № 11, стр. 59.

[45]) Там же, стр. 64.

[46]) Следует сказать, что среди откликов на комедию Безыменского были и совершенно апологетические выступления, превозносящие ее чуть ли не до небес. Например, Н. Равич заявлял, что это «первый настоящий плод на молодом дереве растущей советской драматургии» (Н. Равич. О пьесе Безыменского «Выстрел». «Искусство», 1929, № 5—6, стр. 61), а С. Бек, назвав пьесу «совершенно исключительным явлением», серьезно уверял, что ее автор обладает «большим поэтическим даром, чем автор «Горе от ума» (С. Бек. Три «Выстрела». «Репертуарный бюллетень», 1930, № 3, стр. 43).

бытовизма, пересказывающая жизнь, но не осуждающая и не поднимающая ее, провозглашается как норма художественности, пьеса Безыменского свидетельство того, что есть иные нормы, не нормы пассивного созерцания и ложного объективизма, а нормы активного вмешательства в жизнь»[47]). О действенной силе «Выстрела» писал и П. Новицкий: «Раз пьеса организует сознание, волю и эмоциональную сферу сильнее других современных пьес, ее художественность доказана, и разговоры о карикатурности образов, о нехудожественности, о тенденциозности — не более как разговоры педантов, схоластиков и схематиков»[48]).

По своим творческим принципам «Выстрел» близок драматургии Маяковского. Безыменский так же, как автор «Клопа» и «Бани», руководствовался методом непосредственного показа социальной сущности человека, стремлением к действенному разоблачению и осмеянию зла. Поэтому полемика вокруг «Выстрела» по существу своему была выражением литературной борьбы вокруг драматургии Маяковского. Не случайно великий поэт защищал комедию Безыменского от критики рапповских теоретиков, хотя и отмечал ее серьезные недостатки. На диспуте о «Выстреле», состоявшемся в Политехническом музее в марте 1930 года, Маяковский борьбу против комедии Безыменского расценил как борьбу против тех, кто хочет сделать театр политически злободневным, активным участником классовой борьбы[49]).

---

[47]) И. Беспалов. Выстрел и цель. «Молодая гвардия», 1929, № 21, стр. 73.

[48]) П. Новицкий. Театр политического памфлета. «Советский театр», 1930, № 1, стр. 18.

[49]) Мих. Д. В цель или мимо? Куда бьет «Выстрел»? «Комсомольская правда», 25 марта 1930 г.

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

Ученые записки, № 83 1973

АГИТАЦИОННАЯ КОМЕДИЯ ПЕРИОДА ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Н. Н. КИСЕЛЕВ

Уже в годы гражданской войны начинается процесс формирования различных жанров советской драматургии. Наряду с драматическими агитками, инсценировками «массовых действ», историческими пьесами и бытовыми драмами широкое распространение получают также и комедийные произведения. Однако этот первый этап развития и становления жанра советской комедии, по существу, выпал из поля зрения исследователей. В нашей литературной и театральной критике постепенно утвердилось мнение, будто в драматургии эпохи военного коммунизма и первого периода нэпа не было или почти не было комедийных произведений [1]).

Вскоре после окончания гражданской войны И. Крынецкий в статье «О красном смехе» утверждал, что «война, революция, голод, борьба... совсем не располагали к смеху», что «некому было смеяться», что «смех временно замер»[2]). Р. Пельше в 1926 году писал: «И вот на седьмом или восьмом году революции появляется советская бытовая комедия» [3]). Автор наиболее серьезной работы о советской комедии М. Микулашек также считает, что начальный «рубеж» развития советской комедии «относится, по существу, лишь к середине 20-х годов»[4]). Исследователь советской сатирической прозы Л. Ершов пришел к выводу, что «первые советские комедии и сатирические поэмы появляются лишь в 1924—1925 годах»[5]). Эту точку зрения отстаивает и театровед И. Вишневская. «Показательно,— пишет она,— что в первые годы советской власти мы почти не встретим произведений комедийного жанра. Борьба оружием получила свое наиболее полное воплощение в героической и бытовой драме этого времени»[6]). Об «аскетическом колорите» массового театра эпохи

---

[1]) Лишь в книге Л. Тамашина «Советская драматургия в годы гражданской войны» («Искусство», М., 1961, стр. 122—133) дан беглый обзор комедийных произведений первых послереволюционных лет. Но, к сожалению, и Л. Тамашин руководствуется убеждением, что в области «комедийной драматургии в годы гражданской войны не было создано столь значительных для своего времени в идейном и художественном отношениях произведений, как в некоторых других жанрах» (стр. 122).

[2]) «Красная печать», 1923, № 20, стр. 7—10.

[3]) Р. Пельше. Проблемы современной драматургии. «Советское искусство», 1926, № 4, стр. 8.

[4]) М. Микулашек. Пути развития советской комедии 1925—1934 годов. Praha, 1962, стр. 14.

[5]) Л. Ершов. Советская сатирическая проза 20-х годов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 199.

[6]) И. Вишневская. Драматургия Б. Ромашова. Диссертация, М., 1952, стр. 52.

гражданской войны говорит В. Диев, считая, что в этом «отразилось суровое время — время незавершенных боев с врагами Советов, время нужды, лишений, стиснутых зубов»[7]). А. Февральский, заявив, что в драматургии первых лет советского общества «комедия почти отсутствовала», причину этого видит в том, что «ожесточение классовой борьбы, переросшей в гражданскую войну, было настолько сильным, что веселая усмешка, шутка могла занимать лишь небольшое место в пьесе с драматическим сюжетом»[8]).

В лучшем случае при изучении раннего этапа развития советской комедии исследователи ограничиваются лишь несколькими произведениями, принадлежащими, как правило, перу известных художников. Например, В. Фролов в книге «О советской комедии», характеризуя первый период развития этого жанра, счел необходимым упомянуть только «Смех и горе» А. Неверова, «Мистерию-Буфф» и сатирические агитки Маяковского. Иногда этот перечень дополняется сатирическим сценарием Горького «Работяга Словотеков», комедией А. Серафимовича «Именины в 1919 году» и несколькими пьесами В. Шишкова.

Обычно начальный этап развития советской комедии связывают с появлением пьесы Б. Ромашова «Воздушный пирог»[9]). Несомненно, что пьеса Б. Ромашова была первым из наиболее значительных произведений советской драматургии в жанре сатирической комедии. Но возникла она не на пустом месте. Ей предшествовали десятки и сотни комедий первых послеоктябрьских лет, многие из которых с успехом ставились не только на сценах самодеятельных красноармейских, рабочих и крестьянских театров, но и на профессиональных сценах. И хотя значительная часть этих произведений не отличалась высоким уровнем художественного мастерства, именно они, а не «Воздушный пирог» были у истоков комедии социалистического реализма. Годы гражданской войны были временем усиленных поисков новых принципов, приемов и средств выражения комических явлений действительности, и без уяснения этих поисков невозможно понять специфику жанра советской комедии, внутренние закономерности ее последующего развития, поскольку в этом случае не будут выявлены традиции, рожденные Октябрем.

Представление о периоде гражданской войны, как о времени почти полного отсутствия комедийных произведений, не соответствует действительности. Напротив, в первые годы революции наблюдается интенсивное развитие всех сатирических жанров и в том числе жанра комедии. Сатира играла существенную роль в политической жизни молодой советской республики, став эффективным оружием в классовой борьбе. Добролюбов говорил, что русская литература «началась сатирою, продолжалась сатирою и до сих пор стоит на сатире»[10]). В известном смысле можно сказать, что и советская литература «началась сатирою». Уже в массовых инсценировках первых лет революции были сильны сатирические элементы, сатира становилась в них мощным средством эмоционального выражения ненависти и отвращения к поверженному врагу. Глубоко знаменателен и тот факт, что наиболее значительные произведения ранней советской литературы — «Двенадцать» А. Блока и «Мистерия-Буфф» В. Маяковского, славившие социалистическую рево-

---

[7]) А. Богуславский, В. Диев. Русская советская драматургия. 1917—1935. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 86.

[8]) А. Февральский. Маяковский в борьбе за революционный театр. В сб.: «Маяковский и советская литература», «Наука», М., 1964, стр. 298.

[9]) Очерки русской советской драматургии. 1917—1934. «Искусство», Л.—М., 1963, стр. 63.

[10]) Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. II, ГИХЛ, М., 1935, стр. 138.

люцию, одновременно несли в себе сильнейший сатирический заряд, направленный против идеологии и морали старого мира.

Среди сатирических произведений особенно широкий общественный резонанс и большую силу эмоционального воздействия на зрителей имели постановки комедийных пьес. И в этом не было ничего удивительного, поскольку театр в годы гражданской войны стал самым действенным и самым массовым видом искусства. Можно с полным основанием утверждать, что в период гражданской войны в репертуаре театров, наряду с героической господствовала сатирическая линия. И это понятно, искусство театра отразило обе стороны исторического процесса. Это хорошо видели передовые деятели культуры тех лет. Например, в редакционной статье журнала «Вестник театра» «В гуще театра. Комический театр и революция» говорилось: «Каждая революция, при всей своей «болезности», есть в то же время и великая радость, и буйное веселье; веселье — выбрасывать накопившийся хлам и ветошь, радость — следить за проступающими ростками на возделываемой ниве новой жизни»[11]). Героика событий выражалась в драме, в исторической хронике, в попытках создать трагедию, но будни революционной действительности, та спешная ломка старых устоев, которая была двигателем этих будней, находили свое выражение прежде всего в комедии.

Следует отметить, что в ранней советской драматургии традиционные жанровые формы претерпели существенные изменения, прежние жанровые границы на какое-то время оказались размытыми, жанровые признаки многих пьес были ослаблены. Само понятие «жанр» (в старом его значении) нередко отбрасывалось как ненужное, не отвечающее задачам революционного искусства, обращенного к сознанию миллионов. Поэтому широко употреблялись такие, например, жанровые обозначения сатирических пьес, как «агитплакат», «сатирический плакат», «сатира», «шарж», «карикатура», «шутка» и т. д. Жанровые особенности комедии, как и всей драматургии периода гражданской войны, были продиктованы характером революционной эпохи, новым содержанием общественной жизни, ворвавшейся в театр. Значительная часть первых советских комедий была сатирической разновидностью агиток. По существу, это нечто среднее между агиткой и традиционной сюжетной комедией. Как верно заметил Л. Тамашин, трудно «наметить грань... между сатирическими агитками и комедией периода гражданской войны. Одно незаметно переходит в другое. Строго говоря, почти вся комедия этих лет — это один из жанров, вернее, «поджанров» агиток»[12]).

От сатирических агиток многие ранние советские комедии отличались не специфическим характером конфликта, не внутренней структурой художественных образов, а лишь большим удельным весом комических элементов. То есть различие было чисто количественным, а не качественным. И это понятно: новаторские особенности советской комедии, призванной отражать противоречия революционной эпохи, еще только вырабатывались.

В годы, когда решалась судьба революции, партия первостепенное значение придавала агитации. Говоря о том, что гражданская война была «сплошным триумфом советской власти» в борьбе с помещиками и буржуазией, В. И. Ленин подчеркивал: «Борьба с ними соединяла в себе не столько военные действия, сколько агитацию; слой за слоем, массы за массами, вплоть до трудящегося казачества, отпадали от

[11]) «Вестник театра», 1919, № 37, стр. 7.

[12]) Л. Тамашин. Советская драматургия в годы гражданской войны. «Искусство», М., 1961, стр. 122.

тех эксплуататоров, которые пытались вести ее от Советской власти»[13]). Действенность агитации неизмеримо возрастала, когда она подавалась средствами искусства и особенно средствами театра. В тезисах художественного сектора Наркомпроса «Об основах политики в области искусства» говорилось: «Агитация и пропаганда приобретают особую остроту и действенность, когда они одеваются в привлекательные и могучие формы художественности»[14]).

Агитационный характер ранней советской комедии обусловил не только ее идейное содержание, но и ее стилевые особенности, приемы комического, принципы композиции, характер развития конфликта, средства эмоционального воздействия на зрителя и слушателя и даже ее объем. В большинстве своем это комедия малых форм, построенная по принципу открытого прямого разоблачения врага. Причем идея произведения, как правило, декларировалась, выражалась прямо, «в лоб», а не переводилась на язык искусства. Конфликт строился как открытое непосредственное столкновение двух полярных, враждебных друг другу сил. Однако это столкновение не реализовывалось в непосредственном действии, через конфликтное самораскрытие и самодвижение характеров, а лишь иллюстрировалось поступками и речами персонажей. Реплики и диалоги героев в большинстве своем носили откровенно назидательный характер, рассчитанный на темную безграмотную массу. При этом комический эффект достигался прежде всего за счет саморазоблачения отрицательных персонажей, с помощью откровенно смешных самохарактеристик.

Агитационный характер ранних советских комедий проявлялся в их открытой тенденциозности, в прямом обращении к зрителям с призывом и лозунгом, в своего рода «ударных» концовках. Эти призывы и лозунги вкладывались, как правило, в уста комментатора событий, происходящих в пьесе. В комедии Л. Субботина «Два Петра» Дед, ведущий и комментирующий действие, подводя итог представления, обращается к зрителям:

Послушайте и вы меня, старика,
Идите дружно с рабочими в ногу
Нашей нужде на подмогу.
Не жалейте вашего излишка,
Представлению крышка.

Другая пьеса Л. Субботина «Скоморохи» также заканчивается прямым обращением ведущих:

1-й скоморох. (Начинает распев). Ой, товарищи рабочие — работайте охочее, красноармейцы — крепче бейте, сельчане — ратаи земли о братиях помните своих.

2-й скоморох. Потеха-то потехой, а кому не до смеха — в городах голодный плач.

1-й и 2-й скоморохи (вместе). Кто не слышит — тот палач[15]).

Призывом Деда-раешника к публике — помочь, сейчас же, немедленно помочь детям голодающих крестьян Поволжья заканчивается «балаганное представление» Б. Милютина «Фома — умная голова» (Пермь, 1921). В финале пьесы Ф. Киселева «Кулак и Бедняк» Петрушка восклицает: «Долой кулаков-мироедов! Долой кровососов-попов!»[16]).

---

[13]) В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 36, стр. 95.
[14]) «Вестник театра», 1920, № 75, стр. 9.
[15]) Л. Субботин. Скоморохи. Краснодар, 1921, стр. 19, 32.
[16]) Ф. Киселев. Кулак и бедняк. Казань, 1919, стр. 7.

Призыв к всеобщей дружной работе на благо революции звучит в финале агитпьесы А. Батаргина «Красный Петрушка» (Омск, 1921).

Упрощенность и примитивность художественной формы многих комедий периода гражданской войны, однозначность характеристики героев, обнаженная лозунговость и наивная зрелищность — все это было оправдано задачами дня, объектами сатирического изобличения, запросами трудящихся. Поэтому, анализируя первые советские комедии, не следует забывать, что они явились выражением исторической необходимости и при всем своем художественном несовершенстве приобщили к искусству сотни тысяч рабочих и крестьян. Нет более легкого и никчемного занятия, чем выискивать недостатки в комедийных произведениях первых лет революции — они бросаются в глаза, они лежат на поверхности. Неизмеримо важнее увидеть в этих порой еще несовершенных пьесах черты и особенности новой комедии — комедии социалистического реализма. Трудно не согласиться с К. Рудницким, когда он пишет: «Именно «самодеятельное» происхождение большинства пьес той поры предопределило те их качества, которые сегодня легко определить унизительным словечком «примитивность». Между тем, как ни парадоксально это звучит, примитивность «агиток» вовсе не была их недостатком. Всякая хорошая агитация проста, сложная агитация — это плохая агитация. В простоте была сила Демьяна Бедного, в простоте была сила плаката эпохи гражданской войны»[17]). В одной из своих статей, вспоминая те страницы фурмановского «Чапаева», в которых рассказывается о спектаклях фронтового театра, А. Луначарский писал: «Когда вы читаете все это, вы проникаетесь неискоренимым уважением к убогому — во многом, как теперь говорят «халтурному», — но великому величием этих утренних дней революции агиттеатру»[18]).

В годы гражданской войны и зритель, и критика многое прощали драматургам, если тема, содержание их произведений были актуальны и политически зрелы. «Примитивизм» художественной формы значительной части комедий этой поры был обусловлен не только тем, что многие произведения создавались не профессиональными драматургами, а «самодеятельными» авторами, людьми, не искушенными в тайнах театрального искусства[19]), но и тем, что выбор формы, доступной широким массам трудящихся, диктовался задачами идейного воздействия на зрителя, в большинстве своем не подготовленного к восприятию сложных произведений. Иными словами, дело — не только в творческой неопытности авторов первых советских комедий, хотя она, безусловно, имела место. Главное в том, что агиттеатр требовал подобной драматургии. Очевидно, не случайно многие большие и талантливые писатели (например, Маяковский, Серафимович, Шишков, Неверов), которых никак нельзя заподозрить в драматургической неопытности, в неумении вести интригу, создавать «объемные», глубоко индивидуализированные характеры, пишут в эти годы пьесы, в том числе комедии, построенные по законам агитационной драматургии. Эти писатели, работая над произведениями для революционного театра, сознательно стремились к

---

[17]) К. Рудницкий. Рождение советской драмы. Москва театральная, «Искусство», М., 1960, стр. 254.

[18]) А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. I. «Искусство», М., 1958, стр. 581.

[19]) По свидетельству А. Луначарского, В. И. Ленин «великолепно понимал, что пролетарская культура начнется с довольно косолапых и детских произведений, что им нужно покровительствовать, их нужно поддерживать, что они перестанут быть косолапыми и детскими, если пролетариат здорово крепко начнет учиться художественным приемам эпох расцвета...». (Там же, стр. 533).

простоте и ясности композиции, к доступности содержания, к откровенной тенденциозности.

Уже ранняя советская комедия отличается известным многообразием стилевых и жанровых форм. Среди множества произведений этого жанра, появившихся в годы гражданской войны, мы встречаем и реалистическую комедию бытового плана, отражающую действительность в жизненно-достоверных формах, развивающую традиции классической драматургии, и романтическую комедию-гротеск с условно-символическими, предельно обобщенными персонажами, и драматизированный сатирический плакат-лубок с традиционными масками народного театра и антирелигиозную комедию-памфлет, зло пародирующую библейские сюжеты.

Долгое время в литературоведении господствовала концепция, согласно которой в советской драматургии сперва развивалась бытовая комедия с ее якобы «объективно-бесстрастным показом бытового материала», а затем ей на смену пришла «сатирическая комедия-памфлет», комедия «беспощадной сатиры, страстного классового отрицания»[20]). Это поверхностное представление, игнорирующее реальные факты истории, было подвергнуто убедительной критике в книге А. Богуславского и В. Диева «Русская советская драматургия». «С первых же лет революции,— справедливо пишет А. Богуславский,— заявляют о себе обе основные формы советской комедии — бытовая... и та, которая может быть определена как условно-гротескная. Обе эти формы... продолжают развиваться в дальнейшем параллельно, сосуществуя и взаимодействуя»[21]). Позиция А. Богуславского, отстаивающего мысль о богатстве художественных форм и многообразии стилевых поисков ранней советской комедии, является убедительной и плодотворной. Но, присоединяясь к его точке зрения, автор данной работы считает необходимым, наряду с бытовой и условно-символической формой ранней советской комедии, выделить в особую группу так называемые «лубочные комедии», поскольку они отличаются четко выраженным своеобразием художественной формы и специфическими жанровыми особенностями. Названные стилевые направления в комедии эпохи гражданской войны не были отделены друг от друга непроходимой стеной, они нередко пересекались, и тогда в рамках отдельных произведений обнаруживалось смешение различных стилей, форм и приемов. Известная общность и близость различных жанровых форм комедии определялись агитационным характером драматургии тех лет. Такие, например, особенности агитационного театра, как открытая тенденциозность, сочетание сатиры и патетики, четкость и обнаженность социальной характеристики героев, использование приемов сатирического плаката и карикатуры, были свойственны большинству комедийных произведений первых лет революции. Но при всей общности приемов и средств агитационной драматургии указанные разновидности ранней советской комедии выступают весьма отчетливо, отличаясь друг от друга не только объектом сатирического изобличения, но и структурой художественного образа, способом выражения положительного идеала, характером построения сюжета, специфическими приемами выражения комического.

В годы революции и гражданской войны молодая советская литература стала широко использовать различные жанровые формы устного народного творчества — сказку, сатирическую песню, частушку, юмо-

---

[20]) П. Новицкий. О культурной зрелости современного театра. «Печать и революция», 1929, № 4, стр. 99.

[21]) А. Богуславский, В. Диев. Указ. соч., стр. 225.

ристический лубок. Авторы многих произведений этого времени стремились донести до сознания трудящихся новые политические идеи в привычной, знакомой им форме. Особенно явственно влияние народного творчества сказалось на развитии комедии периода гражданской войны. Для сатирической драматургии первых послереволюционных лет характерно интенсивное использование буквально всех форм и видов фольклорных зрелищ и игр. В этом не было ничего неожиданного. Русский народный театр был преимущественно сатирическим театром, и он закономерно стал одним из источников рождавшейся советской комедии. Почти все комедийные произведения этой поры несут на себе следы влияния народного площадного театра. Но в отличие от бытовой и условно-символической комедии, в которых использовались лишь отдельные приемы и средства фольклорной драмы, лубочная комедия в большинстве случаев является откровенной стилизацией наиболее устойчивых форм народного сатирического театра. В истории народного искусства развитие лубка было тесно связано с развитием народных сатирических «действ». Например, исследователь старорусских лубков Л. Бельский писал: «Тесно связана с чисто сатирическими народными картинами другая область лубочного художества, отразившая одно яркое явление старой русской жизни,— шутовство, скоморошество»[22]). «Возможно,— указывает другой фольклорист,— что именно здесь, в сатирическом лубке, надо искать сердцевину всего лубочного творчества, корни которого лежат в народных «комедийных действах» — балагане. Отсюда, может быть, и самое название сатирического вида лубка («балагурник») и то, что любимыми героями его являются клоуны и скоморохи»[23]). Лубочная комедия периода гражданской войны — не что иное, как театрализованный лубок. Традиционные, готовые формы скоморошьего представления, балагана, раешника, театра Петрушки в лубочной комедии трансформировались и приспосабливались для выражения нового содержания. Например, автор балаганного представления «Фома — умная голова» Б. Милютин в предисловии к своему произведению писал: «Пьесу можно ставить с куклами, один артист на разные голоса читает и оперирует с куклами, одетыми и разрисованными попом, крестьянами, Фомой, т. е. все проделывается по образцу «Петрушки»[24]).

Не случайно лубочная комедия, возродившая приемы площадного балагана и маскарада, незатейливое веселье скоморохов и комедиантов, скороговорку и речитатив раешника, лукавый юмор балаганных клоунов, как правило, была адресована деревенской аудитории и центральным героем ее был крестьянин. Это явление легко объяснимо. Различные формы народного театрального искусства возникли и получили широкое распространение, прежде всего, в крестьянской среде. К тому же, в дореволюционной России жители деревни были совершенно оторваны от профессионального театра. И если сложные, утонченно психологические формы и приемы профессионального театра нередко с трудом воспринимались крестьянским зрителем, то произведения, созданные в фольклорной традиции, легко и быстро усваивались трудящимися массами деревни, потому что они не только показывали знакомые явления и факты, но и говорили понятным, ясным и живым языком.

В большинстве лубочных комедий действие ведет балаганный Дед, который не только представляет и характеризует действующих лиц, но и комментирует их поведение. В соответствии с традициями на-

---

[22]) «Северное сияние», 1909, № 4, стр. 21.
[23]) В. Славенсон. Война и лубок. «Вестник Европы», 1915, № 7, стр. 104.
[24]) Б. Милютин. Фома — умная голова. Пермь, 1921, стр. 2.

родного театра он непрестанно ведет с публикой разговор, в течение которого без передышки сыплет остротами, прибаутками, анекдотами, комическими куплетами и рассказами. Насмешливая, колкая обличительность раешного деда, как правило, облекается в рифмованную речь. Показательна в этом плане комедия Иваныча (В. Троянова) «Красный раек», премированная на конкурсе ТЕО Наркомпроса в 1920 году. Дед-раешник в начале представления поздравляет зрителей с только что состоявшимся конгрессом Коммунистического Интернационала и с прибаутками рассказывает о «текущем моменте». Например: «Панов белогвардейской Польши бьют так, что не надо больше. Их приятелю (имеется в виду Врангель.— *Н. К.*) тоже неймется, и он того же дождется». Затем он представляет аудитории Пристава, Городового, Буржуя, Купца, Керенского, Колчака, Юденича, Деникина: «Потешу я ваши натуры, здесь покажу вам фигуры: черные, пестрые, красные и просто опасные... Покажу я вам весь инвентарь, что оставил в наследство нам царь...»[25]). В пьесе Б. Милютина «Петрушка» («О продналоге») роль ведущего также исполняет Дед, который в начале представления прямо заявляет, что речь будет идти о новом декрете Советской власти, о замене продразверстки продналогом. Иногда лубочные комедии открываются традиционным зазыванием зрителей на представление. В пьесе Ф. Киселева «Кулак и бедняк» ведущий действие Петрушка, приглашая зрителей, одновременно разъясняет им идейный смысл спектакля: «Подходите смотреть гурьбой, всей оравою. Мое представление — всем на удивление, как поп, богов казначей, ищет милостей у богачей, а бедных прижимает, да себе капиталец наживает»[26]).

Ведущий — один из характерных персонажей народного театра. Однако место и функция Ведущего в лубочной комедии значительно отличаются от его роли в балаганном театре. Здесь он не только и не столько весельчак, балагур-комментатор, сколько агитатор, подчеркивающий важные в идейном отношении моменты в спектакле, обращающийся через головы актеров к зрителям с лозунгом, призывом, разъяснением. В балаганном представлении Б. Милютина «Фома — умная голова» (Пермь, 1921), в котором рассказывалось о засухе и голоде на Волге, Дед-раешник, заключая представление, говорит зрителям:

Если всем ясно —
Это прекрасно!
Кроме того — скажу одно:
Не мешало бы публике
Пожертвовать рублики
На голодных детей крестьян,
Приволжских поселян...
Ну, пермяки, раскрывай кошельки!

Так лозунг дня: «Все на помощь голодающим Поволжья!» внедрялся в сознание масс средствами искусства. И если вся пьеса Б. Милютина — это своего рода сценарий собрания, посвященного борьбе с голодом, то заключительное обращение Деда-раешника — не что иное, как резолюция, предложенная для одобрения зрителями.

С помощью Ведущего авторы лубочных комедий устанавливали тесную связь со зрителем, добивались его соучастия в событиях, происходящих на сцене. Это сближение сцены со зрительным залом, унаследованное агитационной драматургией эпохи гражданской войны от народного площадного театра, станет впоследствии ведущей тенденцией профессионального театра XX века. А приемы непосредственного обра-

[25]) Иваныч (В. Троянов). Красный раек. («Революционная сатира в песнях»). Екатеринбург, 1919, стр. 3.
[26]) Ф. Киселев. Кулак и бедняк. Казань, 1919, стр. 2.

щения к зрителю будут продолжены и развиты в творчестве крупнейших драматургов нового времени (Маяковского, Брехта, Вишневского и многих др.).

Лубочные комедии первых послереволюционных лет невелики по объему. Построены они по принципу чередования развернутых реплик противоборствующих героев, сопровождаемых комментарием (как правило, стихотворным) Ведущего-Петрушки, Скоморохов или балаганного Деда. Сюжет в них еле намечен, элементы сценического действия чрезвычайно слабы, неразвиты. Это своего рода диалогизированные подписи к сатирическим плакатам или, чаще всего, инсценированный рассказ. Системы событий, развивающихся через взаимодействие характеров, внутреннего переплетения действия, неожиданных сюжетных ходов в лубочной комедии нет. Типичный пример — пьеса Л. Субботина «Два Петра».

Во многих лубочных комедиях образы героев еще не объективированы как настоящие драматические характеры, они не ведут самостоятельного, активного, подчиненного внутренней логике существования. У большинства из них нет своего собственного голоса, их голоса — это всегда, в конце концов, лирический голос самого автора. Иными словами, герой выступает не как живая личность, а как «рупор идей»; борьбы персонажей нет, они лишь демонстрируют, обнажают перед зрителем свои мысли, убеждения, настроения и чувства, свое отношение к решающим событиям революции. Причем в соответствии с традицией фольклорной драмы герои лубочной комедии отличаются однозначностью и статичностью характеров. Они наделены какой-то одной исчерпывающей чертой: поп — жаден, кулак — хитер и изворотлив, меньшевик — продажен. В отдельных пьесах нет даже диалога. Например, драматизированный шарж Волка «Как он говорил» (Киев, 1921) построен как монолог меньшевика, перебиваемый репликами Ведущего, поясняющими ход событий, а главное, разоблачающими двурушничество и беспринципность меньшевика, который то клянется верой и правдой служить революции («Я ваш, я ваш душой и телом, я признаю большевиков»), то поддерживает белогвардейских генералов («Да, большевистского режима не мог и я переносить»). Встречаются комедийные произведения, в которых отсутствует сюжетное единство. Такова пьеса И. Шило «Лицемеры» (М., 1920), представляющая собою механическое сочетание пяти совершенно разрозненных эпизодов (актов), между которыми нет никакой сюжетной связи. Нет здесь и общности действующих лиц, в каждом эпизоде участвуют новые герои.

Маски народного балаганного театра довольно свободно перекочевывали из одной комедии в другую. Однако эти традиционные образы-маски в агитационной комедии переосмысляются, знакомая зрителю форма насыщается новым революционным содержанием. Известно, что кукольная комедия о Петрушке — это пьеса с постоянными типами. Как бы ни изменялось ее содержание, действующие лица оставались все те же. В лубочных комедиях в большинстве случаев также в центре действия находится традиционный персонаж — крестьянин Петрушка. Однако сценические функции его здесь совершенно иные. Да и сам характер героя народного театра коренным образом изменился. Петрушка агитационной комедии — это типический образ — маска крестьянина, определяющего свое отношение к революции, к политике Советской власти, преодолевающего в своем сознании предрассудки и традиции недавнего прошлого.

Комические приемы и средства лубочной пьесы весьма незамысловаты, чисто зрелищны, рассчитаны на эффектную сценическую подачу

агитационного материала. Этот внешний комизм, проявляющийся только в зрелище, почти не улавливается при чтении. Поэтому на первый взгляд лубочные пьесы не имеют ничего общего с подлинной комедией. Однако это только на первый взгляд. В действительности же большая часть этих произведений имеет ясно выраженную комедийную основу. Следует только иметь в виду, что жанровая форма лубочной комедии существенным образом отличается от структуры классической комедии с ее богатейшим арсеналом приемов выражения комического. Комичен, прежде всего, главный герой лубочной пьесы — Петрушка. Комичен внешний облик этого взлохмаченного, растерявшегося, но настойчиво ищущего правду крестьянина, которого пытаются одурачить то поп, то кулак, то буржуй. Причем, если отрицательные персонажи нарисованы зло, сатирически, то образ Петрушки окрашен в мягкие, юмористические сочувственные тона. Поскольку главный герой лубочной пьесы — персонаж, хотя и не отрицательный, но комедийный, и действие строится на комической борьбе его с отрицательными персонажами, перед нами — комедия. Интересно, что в лубочной комедии, как правило, присутствует положительный (некомедийный) герой. Им всегда оказывается рабочий, наставляющий крестьянина на правильный путь. То есть в агитационной комедии налицо попытка противопоставить положительное и отрицательное начала, и хотя это противопоставление выражено еще в условной и бездейственной форме, оно существенным образом изменило характер комического. Веселый и торжествующий смех — органическое свойство народной кукольной комедии. А. М. Горький так писал об образе Петрушки: «Это — непобедимый герой народной кукольной комедии, он побеждает всех и все: полицию, попов, даже черта и смерть, сам же остается бессмертен. В грубом и наивном образе этом трудовой народ воплотил сам себя и свою веру в то, что в конце концов именно он преодолеет все и всех»[27]). Но если жизнерадостный смех кукольной комедии был в основном связан с сочувственным изображением удачливых и озорных похождений главного героя, то в лубочной комедии доминирует сатирический смех над исконными врагами народа, обреченными ходом революции на гибель.

Комедийный колорит лубочных пьес связан также с прибаутками и шутками балаганного деда, со скороговоркой раешника, с пародированием и переосмыслением народных песен, пословиц и поговорок. Например, в пьесе Л. Субботина «Скоморохи» Второй скоморох, представляя зрителям Купца, говорит: «Вот Иван Ерофеич, купчина богатый, сундуков пять у него набиты золотом, с отца и матери шкуру снимает, никому ничего не уступает». Его перебивает Первый скоморох: «А вот его голый брат, мужик Панкрат — Панкрат сеет, Панкрат жнет, а купец Панкрата жмет»[28]). Нередко комедийный эффект достигается тем, что отрицательные персонажи сами себя разоблачают. В пьесе Ф. Киселева «Кулак и бедняк» кулак сам себя навеличивает «мародером», а поп говорит: «Эх, господи, грешен я, грешен. Подчас становлюсь смешон. Ну, что же делать, от трудов праведных не наживешь палат каменных»[29]).

В лубочной комедии широко используется раешный стих с его устоявшимися фразеологическими сращениями и ритмическими формулами, рифмованные зачины и присказки. Так же, как и в народной драме, комизм диалога здесь базируется на немногих и весьма несложных приемах — соединение в одной или нескольких фразах понятий,

[27]) М. Горький о литературе. «Сов. писатель», М., 1955, стр. 332.
[28]) Л. Субботин. Скоморохи. Краснодар, 1921, стр. 4.
[29]) Ф. Киселев. Кулак и бедняк. Казань, 1919, стр. 6.

создающих комические нелепости, перемена слов местами в одной или нескольких фразах, игра омонимами и синонимами. Агитационная направленность лубочной комедии создала и особую манеру актерской игры: она заставляла исполнителей утрировать жест, повышать голос, откровенно окарикатуривать и внешность, и поступки отрицательных героев. В предисловии к пьесе «Петрушка-крестьянин» авторы специально подчеркивали: «Тон исполнения «Петрушки» высокий, темп быстрый. Все утрировано. Дед свои слова произносит громко и весело (как раешник)... Типы для грима и костюма можно заимствовать из агитплакатов, в которых имеются характерные и карикатурные образы кулака, попа и т. д.»[30]).

В лубочной комедии нашла своеобразное преломление поэтика условно-символической драматургии. В ней те же образы-маски, что и в аллегорической комедии, та же устремленность к плакату, предельное утрирование, фарс и буффонада. Однако условность лубочной комедии весьма своеобразна. В ней почти отсутствуют элементы символики и аллегории. Правда, условность формы позволяла иногда вводить в лубочную комедию и символические образы. Например, в «Красном Петрушке» А. Батаргина действует «Совнархоз». Но это явление крайне редкое. Лубочная комедия по своей форме все же ближе к бытовому театру, чем к условно-символическому.

Не трудно видеть, что лубочные комедии в большинстве своем были далеки от эстетического совершенства. Нередко в них новое содержание механически вливалось в традиционные формы, комические сцены носили внешний, необязательный характер. Но при всей наивности и откровенной назидательности многих лубочных комедий эпохи гражданской войны, при всей их неспособности выдержать проверку нынешними требованиями они были закономерным явлением новой, только что зарождавшейся советской драматургии. И хотя лубочная комедия прекратила свое существование вскоре после окончания гражданской войны, она оставила весьма заметный след в истории советской драматургии. Приемы лубочной драматургии оказали сильное влияние на художественную форму бытовой и условно-символической комедии рассматриваемого периода, она утвердила в советском театре начало народности. В. Тихонович писал в 1919 году: «Есть группа, мечтающая о несбыточном, о невозможном — возрождении всенародного театра, который весь в прошлом, театра игр и обрядов, хороводов и скоморохов. В XX веке на пороге социалистического строя они ставят задачу, повернув вспять колесо истории, вызвать к жизни почти умершую красоту собирательного художественного творчества, забывая, что оно и по содержанию, и по форме было органически спаяно со всем укладом и духом того времени»[31]).

В. Тихонович был, несомненно, прав, выступая против эпигонского, рабского копирования различных форм народного театра, против попыток (имевших место в первые годы революции) ликвидировать профессиональный театр, заменив его самодеятельным творчеством масс. Однако автор процитированного высказывания явно не понимал, сколь ощутимое воздействие народный театр оказал на развитие советского искусства первых послереволюционных лет. В конкретных условиях того времени народное творчество масс стало одним из плодотворнейших источников развития советского театра, сообщив ему политическую тенденциозность, плакатную определенность характеристик, яркую зре-

[30]) Арго, Н. Адуев и Ге (Гутман). Петрушка-крестьянин. Краснодар, 1921, стр. 3.

[31]) В. Тихонович. На новых путях. «Вестник театра», 1919, № 19, стр. 3.

лищность и социальную насыщенность. Именно народный агитационный театр принес на профессиональную сцену комизм, соединяющийся с действенным вторжением в жизнь, огромной идейной насыщенностью и политической страстностью. Уже в нем зародились некоторые темы и сатирические образы, которые впоследствии будут разрабатываться советскими комедиографами.

Традиции народного театра во многом определили дальнейший путь советской драматургии вообще и сатирической комедии в особенности. Такие, например, важнейшие особенности сатирической драматургии Маяковского: как сочный и резкий комизм, свободные переходы от возвышенного и героического к низменному и уродливо-комическому, непринужденное соединение патетики и преувеличенной буффонады, стремление к обобщению изображаемых персонажей путем резкого выделения характерной черты образа — в значительной степени результат влияния народного творчества.

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

Ученые записки, № 83 1973

В. С. РОЗОВ О ТВОРЧЕСТВЕ ДРАМАТУРГА

Н. Т. ХАУСТОВ

«Вероятно, каждый человек испытывал непонятное чувство удивления, восторга и тревоги, когда, запрокинув голову, смотрел ночью в звездное небо. Что там, за этими ярко или чуть заметно сверкающими мирами? Что это — хаос или гармония? Таинственно!»[1]). Подобное чувство удивления, восторга и тревоги испытываешь, когда начинаешь анализировать лабораторию писателя. Таинственный процесс творческого созидания, трудный и радостный, полон неожиданностей, разнообразных оттенков, зачастую случайностей, иногда неуловимый. Нелегко и непросто установить какие-то общие закономерности, обнимающие собою живое творчество, не поддающиеся на первый взгляд сухому литературоведческому анализу.

Творческий процесс драматурга отличается от творческого процесса прозаика или поэта-лирика. В драматическом произведении (исключая ремарки) отсутствует описание природы, вещного мира, отсутствуют психологические характеристики, портретные зарисовки. В пьесе, на первый взгляд, как будто нет и самого автора. Здесь мы наблюдаем другое соотношение объективного и субъективного, чем, скажем, в лирическом произведении, поэме, романе или повести. Автор как бы растворяется в персонажах пьесы. По этому поводу немецкий теоретик драмы Лессинг писал: «Истинный драматический поэт постарается так задумать характеры действующих лиц, чтобы те происшествия, которые вызывают его героев к деятельности, вытекали одни из других с такой необходимостью, а страсти так строго гармонировали с характерами и развивались с такой постепенностью, чтобы мы всюду видели только естественный, правильный ход вещей»[2]). Не так просто определить, кому приходится «легче» — романисту или драматургу. А. Н. Арбузов справедливо указывает на громадную трудоемкость работы драматурга. Вот что он пишет: «Пьеса по объему труда равна роману. Несмотря на то, что в романе может быть 600 страниц, а в пьесе только эти «роковые» 85, по сложности работы они приравниваются к роману. И когда писатель понимает, что... выбора больше нет, он будет писать эту пьесу... в эту минуту решения он должен очень точно рассчитать и расположить свои

---

[1]) В. С. Розов. Мир чувств. В кн.: «Культура чувств», «Искусство», М., 1968, стр. 129.

[2]) Цит.: А. Г. Цейтлин. Труд писателя. «Советский писатель», М., 1968, стр. 480—481.

силы... драматургов можно приравнять к марафонцам — они бегут сорок два километра»[3]).

Драматург, создавая пьесу, постоянно ориентируется на сценическую интерпретацию своего текста и на зрителя. Отсюда специфические особенности драматического произведения, которые делают этот род литературы самым значительным и трудным. Ясность эстетического идеала автора, закономерность развития и жизненность драматического конфликта, изображение характеров в динамике и борьбе, сюжетная и композиционная концентрированность и четкость, яркость и точность языка действующих лиц — все это обусловливает и особенности творческого процесса драматического писателя.

В предлагаемой статье сделана попытка проанализировать некоторые особенности творческого процесса одного из ведущих драматургов нашего времени — Виктора Сергеевича Розова. В данной работе используются только статьи писателя, в которых он говорит о своем творческом труде[4]). Они являются очень ценным источником для исследования его творческого процесса. Мы не имеем перед собой черновых рукописей его пьес, художественной автобиографии, дневника, писем писателя и т. д. То есть нет тех необходимых материалов, которые сделали бы возможным полный, всесторонний анализ творческой лаборатории В. С. Розова. Поэтому мы ограничимся только освещением тех этапов творческого процесса, о которых имеются высказывания самого автора. Тема данной статьи не предполагает анализа конкретных произведений В. С. Розова. Только полностью изучив специфику его творческого процесса, исследовав все составляющие компоненты этого процесса, можно дать целостную характеристику одаренности автора, его литературно-эстетической программы, приемов и способов создания характеров, его индивидуального стиля.

В истории эстетической мысли на протяжении многих веков идеалистами упорно утверждалась мысль о том, что художественный труд, творческий процесс — это только «вдохновенье», нисходящее на поэта свыше. А отсюда объявление самого процесса творчества «неизъяснимым», «иррациональным». Субъективный идеализм взял на вооружение следующее высказывание Канта: «Того, каким образом гений создает свой продукт, даже нельзя и описать или указать научным образом: он здесь дает свое правило, как природа, и поэтому автор произведения, которым он обязан своему гению, даже сам не знает, каким образом в нем являются идеи для этого, и даже не в его власти произвольно и преднамеренно изыскивать такие продукты и передавать свое искусство другим в таких правилах, которые делали бы и других способными создавать подобные же продукты»[5]). Таким образом, субъективный идеализм отрицает возможность научного объяснения процесса художественного творчества. Против такой точки зрения на творчество, как непознаваемое и зависящее от каких-то сверхсил, выступил уже Гегель. В своей «Эстетике» он указывал, что «хотя талант и гений художника имеет в себе элемент природной одаренности, последняя все же нуждается для своего развития в культуре мысли, в размышлении о способе его функционирования, равно как и в упражнении, в приобретении навыков»[6]).

---

[3]) А. Н. Арбузов. Путь драматурга. В кн.: «Советская литература и вопросы мастерства», «Советский писатель», М., 1957, стр. 26—27.

[4]) В. Розов. Часы раздумий. «Вопросы литературы», 1959, № 11; В. Розов. Процесс созидания. «Вопросы литературы», 1968, № 8.

[5]) И. Кант. Критика способности суждения. СПб., 1898, стр. 179.

[6]) Гегель. Сочинения, т. 12, М., Соцэкгиз, 1938, стр. 29.

Революционные демократы В. Г. Белинский, Н. А. Добролобов, Н. Г. Чернышевский, отводя огромную роль в творчестве врожденной одаренности, таланту, в своих литературно-критических статьях всегда подчеркивали необходимость совершенствования мастерства, изнурительного труда для писателя. Марксистско-ленинская эстетика и литературоведение, используя дневники, письма, записные книжки, статьи писателей, их художественные произведения, доказывают объективность творческого процесса, вводят общие закономерности и выделяют в психологии творчества те моменты, которые служат для выявления особенностей труда каждого писателя в отдельности.

В творческом процессе можно выделить несколько этапов, по-разному протекающих у различных писателей, но имеющих нечто общее для всех: импульс, возникновение замысла, оформление темы и идеи, собирание материала, словесное его воплощение, включающее в себя создание образов и их группировку, сюжетостроение, планировку композиции произведения, языковую обработку, издание. По отношению к драматургу можно добавить, что заключительным этапом его работы над пьесой будет осуществление постановки ее на театральной сцене.

Изучение особенностей труда писателя должно начинаться не с анализа его творческих замыслов, а с того, что обусловило их возникновение, то есть прежде всего мы должны изучить общественный облик писателя, его мировоззрение, идейно-эстетические позиции. Прирожденными особенностями можно объяснить определенные склонности художника к тому или иному виду искусства, роду и жанру литературы. Но ими никак нельзя объяснить идейно-тематическую направленность творчества. На протяжении всей жизни у писателя складывается мировоззрение. Оно может быть относительно постоянным в своей сущности или резко изменяться в различные периоды его жизни. Оно может быть передовым или реакционным в зависимости от того, чьи интересы выражает и защищает художник. Писатель живет в определенной социальной среде, накладывающей на его личность огромный отпечаток, принадлежит к какому-то классу, творит в конкретно-исторической обстановке. Все эти факторы, главным образом, формируют общественный облик писателя, его убеждения, «создают» его жизненный опыт.

Мировоззрение Виктора Розова отличается удивительной четкостью и ясностью его общественных, этических и эстетических взглядов. Розов всегда современен, он очень точно чувствует время. В своих пьесах драматург прославляет советского человека, созидателя и творца. Его волнуют морально-этические проблемы жизни нашего общества, проблемы воспитания нового человека. Они решаются на широком социально-общественном жизненном материале. В. С. Розова привлекают прежде всего общественно-активная личность. Его положительный герой — это гражданин, борец. Драматург высвечивает в своих героях ведущую общественную страсть, которая помогает им жить по высоким нормам нравственности нашего общества, бороться за них и побеждать. Драматургия Виктора Розова носит боевой, наступательный характер. Эти качества позволяют быть ему на передовых позициях современной советской литературы. Розов всегда внимателен к тем неповторимым и важным мелочам, к тем подробностям, из которых складывается повседневная жизнь любого человека. Он любит людей за их честность во всем и всегда, за их душевную деликатность и интеллигентность. Отсюда вера в разум, в любовь, в надежду. Отсюда желание научить человека управлять своими страстями, подчинять их воле, но не подавлять их, иначе человек теряет тогда ведущие черты своей индивидуальности. Нельзя не отметить высокого требования В. С. Розова к смыслу и цели

своего творчества. «Главную задачу своего писательского труда я вижу в том, чтобы активно участвовать в жизни, чтобы делать ее лучше и лучше», — писал он в ответе на письмо одного учителя по поводу пьесы «В добрый час!»[7]). Цельность натуры В. Розова, особенности его «человековедения» сказываются в его пьесах: внутренний мир героев раскрывается всесторонне, тщательно и подробно. Не каждому дано быть первооткрывателем в искусстве. А он заново открывал новые темы, новых героев.

Непосредственному творческому процессу предшествует «творческое беспокойство». «Творческое беспокойство — это желание высказаться, чтобы это желание возникло, нужно «забеременеть пьесой»[8]). Для того, чтобы возник замысел, необходим импульс, толчок извне. Импульс к творчеству обусловливается жизненным опытом, личными впечатлениями и переживаниями художника. Что же конкретно служит импульсом к возникновению замысла? Литературовед П. Медведев в своей книге «В лаборатории писателя» выделяет несколько типов импульсов[9]). Импульсом может быть определенная мысль, определенная идея, возникающая как художественный образ. Именно от давно занимавшей мысли «большого сочинения» у Н. В. Гоголя возник замысел «Мертвых душ». Импульсом может послужить чтение какого-нибудь литературного произведения. Так, импульсом к возникновению замысла романа «Анна Каренина» Толстому послужило чтение «Повестей Белкина» А. С. Пушкина. Зачастую толчком являются так называемые зрительные образы. И. С. Тургенев, например, никогда не отправлялся от идей, а всегда шел от образов. Наблюдение за пнем в лесу послужило толчком к возникновению замысла у О. Форш книги о Радищеве. Созерцание рисунка, на котором был изображен крейсер «Аврора», послужило О. Б. Лавреневу импульсом к написанию драмы « Разлом», драмы об Октябрьской революции и т. д. Отправной точкой для В. С. Розова служит мысль: «Я же лично первоначальным толчком для пьесы считаю возникшую во мне мысль по поводу какого-либо явления жизни. Эта мысль первоначально меня тревожит просто как гражданина. Что-то мне в жизни нравится, что-то не нравится, и я начинаю думать, как бы сделать так, чтобы то, что мне нравится, укреплялось и развивалось, а то, что не нравится, исчезло из жизни навсегда»,— пишет он в статье «Часы раздумий»[10]). Импульс у В. С. Розова, как и у любого писателя, социально обусловлен, в возникновении его участвует мировоззрение драматурга — «мысль... тревожит... как гражданина». Здесь же мы можем отметить первоначальную форму воплощения эстетического идеала автора — желание утвердить в жизни то, что нравится, и уничтожить в ней то, что не соответствует его представлениям о настоящей жизни, о красоте человека.

Личный жизненный опыт натолкнул Розова на написание подобной пьесы. Первая мысль, от которой отправлялся драматург при создании «Доброго часа», было стремление показать приобщение молодого человека к самостоятельной жизни. В начале 50-х годов перед молодежью, окончившей школу, вставала одна проблема: или вуз или завод. Причем тех, кому не удавалось поступить в институт, считали неудачниками, неспособными и т. д. Одним словом, считали человеком «неудавшейся» судьбы. «И хотя я считаю, что человек всю жизнь должен учиться и со-

[7]) Ответ В. Розова на письмо учителя С. Езерского. «Театр», 1955, № 9, стр. 88.

[8]) В. Розов. Процесс созидания. «Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 90.

[9]) См.: П. Медведев. «В лаборатории писателя». Советский писатель, Л., 1960, стр. 119—138.

[10]) В. Розов. Часы раздумий. «Вопросы литературы», 1959, № 11, стр. 64.

вершенствовать себя всесторонне, я никогда не думал, что раннее приобщение к самостоятельной жизни, то есть к тому моменту, когда человек своим трудом начинает зарабатывать средства на пищу, одежду и жилье, является чем-то унизительным или признаком умственной или душевной скудости»,— пишет В. С. Розов[11]). И вторая мысль, которая его занимала и натолкнула на замысел пьесы «В добрый час!». «Как много молодых людей и девушек становятся инженерами и научными работниками, и как часто, к сожалению, эти звания остаются пустыми, выхолощенными словами, потому что люди добивались их не страстным желанием трудиться в той или иной отрасли жизни, а в силу сложившейся инерции»[12]). Вот эту инерцию нужно было возмутить, взорвать. Виктор Розов рассказывает, что он чувствовал особенно остро необходимость взрыва подобной инерции, так как сам долгое время искал свое призвание, свою «точку» в жизни. Сначала индустриальный техникум, потом театральная школа, работа актером — все это было не главное для него, не захватывало его полностью, не давало возможности жить и работать с полной отдачей. И только учась в Литературном институте, он нашел себя. Поэтому эта учеба была для него радостью, праздником, на каждое занятие он шел туда, по его собственному выражению, как «на любовное свидание». Но при анализе особенностей творческого процесса Виктора Розова мы должны учитывать и его учебу в индустриальном техникуме, и актерскую работу, и общественную деятельность, которой он занимался ежедневно. Все это способствовало формированию его мировоззрения, обогащению жизненного опыта. Нельзя, например, не учитывать, что длительная работа в театре дала В. С. Розову глубокое знание сцены и специфики театрального искусства. И это личное соприкосновение с таинствами сценического представления, актерской игры не способны заменить ему никакие специальные книги.

Художественный замысел возникает у писателя не сразу, он долго им «вынашивается». «Вынашивание» замысла сопряжено с первыми муками писателя, которые потом будут продолжаться на протяжении всего творческого процесса. Но если замысел возник, сразу же начинается работа по сбору и накапливанию материала. Работа эта протекает и в сознании, и в подсознательной сфере писателя. «Творческое беспокойство — процесс, протекающий как-то подспудно, параллельно с повседневной жизнью. В это время я еще читаю книги, провожу занятия, хожу, езжу, и где-то, порой незаметно для меня самого, наступает рабочий момент. И тут все, что я ни делаю, — все на пьесу. Вот тут-то и надо собирать к пьесе материал, читать необходимую литературу и т. д.», — отмечает В. Розов[13]). Основным в момент собирания материала для В. С. Розова являются «заготовки» для будущей пьесы. Из чего складываются эти «заготовки»? Из наблюдений ежедневных, разговоров с нужными людьми, из чтения необходимых книг. «Нужно как можно больше закладывать в почву: побольше наблюдений, разговоров, размышлений, чтений вокруг «зерна», пришла неожиданная мысль — запиши ее, но приступать к писанию пьесы еще рано.

Чрезвычайно важно иметь заготовок неизмеримо больше, чем само здание. Посеете на черноземную, удобренную землю — вырастает хорошее растение», — советует он начинающим драматургам[14]).

---

[11]) Там же.
[12]) Там же.
[13]) В. Розов. Процесс созидания. «Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 90.
[14]) В. Розов. Процесс созидания. «Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 91.

«Заготовки» служат Розову той базой, тем «трамплином», с которого начинается непосредственный акт создания пьесы.

Постепенно творческий замысел выкристаллизовывается, принимая конкретно очерченные контуры. Определяются границы и объем использования жизненного материала, необходимого для реализации возникших темы и идеи. Уже в замысле художника мы можем наблюдать выражение каких-то черт эстетической концепции его творчества. В. С. Розов подчеркивает, что «...чрезвычайно важно осмыслить... первоначальный толчок, разобраться в явлении жизни, которое ты затрагиваешь, и выразить тревожащую тебя мысль наиболее исчерпывающе, ясно и страстно»[15]). Осмыслить жизненное явление, разобраться в нем — это и есть для Розова работа по сбору материала, который будет благодатной почвой для будущей пьесы. Для него сбор необходимого материала не есть пассивный акт регистрации того, что он подмечает в жизни, в натуре человека; он активно выбирает из миллионного множества жизненных явлений только те, которые ему кажутся главными, существенными, характерными. Главными, существенно-характерными именно для раскрытия данного идейно-художественного замысла данной пьесы, потому что постепенно будет расширяться диапазон его творчества, углубляться тематика, изменяться качественный состав действующих лиц его героев. И для каждой новой пьесы В. Розов будет выискивать, накапливать, наблюдать новые жизненные явления, рассматривать их в новых связях, давать им новую оценку. Долгое время В. С. Розова считали детским драматургом. И это было справедливо. Вместе с Розовым в нашу литературу вошел новый герой. Это произошло в середине 50-х годов. «Розовские» мальчики — Андрей Аверин, Олег Савин, Слава Заварин — прежде всего личности, духовно раскрепощенные, страстно желающие вырваться из-под мелочной опеки старших. Они хотят сами утвердиться в мысли, что они значительные люди, хотят найти свое призвание в жизни. Юные розовские герои проходят трудную школу постижения нравственных истин, истин, раскрывающихся не в советах старших, а добытых личным опытом. О молодых людях в 50-е годы писали многие драматурги. Но только Розову удалось художественное открытие нового типа героя, объяснение его появления изменениями в духовной жизни нашего общества. Герои Виктора Розова борются за свою самостоятельность во всем, борются с окружающими и больше всего с самими собой, отстаивая от пошлости и мещанства свою внутреннюю честность и интеллигентность.

Замысел, возникнув, оформляется в сознании художника как художественная идея. Идея всегда социально обусловлена, она своими корнями уходит в глубь мировоззрения художника, она определяется эстетическим отношением его к реальной действительности. Художественная идея — это определенный конкретно-чувственный образ, и в виде образа она и возникает в сознании писателя. Поэтому В. С. Розов пишет, что художнику мало нормального взгляда на жизнь. В основе творчества писателя, в отличие от труда ученого, лежит не абстрактное логическое мышление, а «вечно живое движение его образов». «Художник должен смотреть дальше и проникать в явление глубже, художник должен обладать неким внутренним зрением»[16]). Вот это-то внутреннее зрение и есть основа образного мышления писателя, которое позволяет ему проникать «в глубокие потаенные кладовые человеческого духа».

Когда замысел окончательно оформляется, он начинает «мешать»

---

[15]) В. Розов. Часы раздумий. «Вопросы литературы», 1959, № 11, стр. 61.
[16]) В. Розов. Процесс созидания. «Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 93.

писателю. В его сознании накапливается огромная энергия, которая требует немедленного выхода. Начинается непосредственный сбор материала. «...Если загорелся тот заветный огонек, тогда спешите, собирайте материал, встречайтесь с кем надо, читайте книги, нужные для пьесы,— пошла работа. И книги в этот момент читаются именно те, которые нужно читать. Есть какое-то избирательное чувство — творческая интуиция, которая вас в этот момент наталкивает на все то, что необходимо для создания данной вещи, или, во всяком случае, выбирает из жизни то, что вам надо для работы»[17]).

Самое трудное для писателя начать. Казалось бы, все уже готово для работы: собран материал, «спланирован» сюжет, определены границы замысла, найдена тема, но момент творчества еще не наступил. В. С. Розов признается: «Я лично этот момент оттягиваю сколько могу. Для меня начать писать первую страницу, первое действие — самый священнодейственный момент. И это уже наступает где-то в конце работы.

Видимо, поэтому я первую ремарку пишу долго, несколько дней. Я даже как-то боюсь приступать к тексту, особенно к первой фразе»[18]).

И последнее, на чем хочется остановиться. Существенным в творческом процессе являются взаимоотношения автора и создаваемого им образа. Художественный образ — это не только тот материал, на основе которого творит писатель, но и особый метод познания окружающей действительности. Взаимоотношения авторского «я» с «я» героя в драматическом произведении во многом отличаются от взаимоотношений в прозаическом и лирическом произведениях. Если образ лирического произведения — это обобщение собственного авторского «я», заключающего в себе и типические черты большинства или многих людей, если в прозаическом произведении степень объективизации субъекта-образа будет зависеть от индивидуальной манеры и эстетических принципов писателя, то в драме мы наблюдаем иное соотношение объективного и субъективного. «В драме автор стоит за кулисами, в темноте, чтобы ни один человек из зрительного зала не видел его, автору должно быть стыдно, если его видит зритель... Должно быть такое положение: кажущееся полное отсутствие автора»,— еще раз подтверждает В. Розов один из основных принципов теории драмы[19]). Драматург ограничен в средствах выражения своего субъективного «я». Сюжет и композиция пьесы требуют предельной концентрации драматического действия, строжайшего отбора действующих лиц, уплотненности драматического конфликта. Диалоги и поступки создают образ в пьесе. Речи и поступки определяются характером персонажа. Поэтому они должны быть живыми, четко индивидуализированными. Когда образ родился и стал живым, по мнению В. Розова, уловить почти невозможно — «это происходит вдруг и всегда неожиданно». Когда же это происходит, наступает самое радостное мгновение для драматурга. «И вдруг кто-то заговорил так неожиданно по-своему, так странно ломая и выдуманную ситуацию, и плавный строй диалога! Тут, значит, дело пошло на лад: скорее работай, и, пожалуйста, не цепляйся за прежние выдуманные и, казалось бы, дорогие тебе «находки». Не жалей их,— они были пустышками»[20]).

---

[17]) В. Розов. Процесс созидания. «Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 91.

[18]) Там же, стр. 92.

[19]) Там же, стр. 94.

[20]) В. Розов. Часы раздумий. «Вопросы литературы», 1959, № 11, стр. 65.

Автор должен сопереживать вместе со своими героями, авторское «я» должно быть ведущим. Но оно должно «помнить (чувствовать!), что «я» образа — существо хрупкое и при грубом, насильственном с ним обращении может рассыпаться в прах или окаменеть. Рожденный автором образ часто сам подсказывает много интересного, и эти подсказки быстро ловить, отбирать и фиксировать»[21]). Розов расценивает качество своих пьес, их ценность по тому, сколько в них живых людей «Честно признаться, не так уж и много. Наиболее любимые: Светлана Костя, Вероника, Андрей, Анастасия Ефремовна и Лапшины — сын и отец»[22]). Мы же добавим к этому скромному авторскому списку Олега Савина, дочь и отца Саловых, Сергея Усова из его пока последней пьесы «Традиционный сбор».

Итак, каковы же особенности творческого процесса В. С. Розова? Непосредственному творческому процессу драматурга предшествует «творческое беспокойство» и «рабочий момент». Из этих двух элементов складывается импульс, который возникает в сознании художника как мысль-образ. В замысле содержится все развитие будущей пьесы, в нем отчетливо выражается концепция творчества. В творческом процессе огромная роль принадлежит мировоззрению писателя, его личному жизненному опыту. Общественная деятельность писателя, его объемный и многогранный духовный мир находит свое выражение в его пьесах. Интерес к житейски повседневному и будничному определили особенности розовской драматургии. Тщательное и подробное выписывание психологии характеров персонажей, неторопливое и постепенное нарастание напряженности драматического конфликта, многоплановость и многозначность его структуры. Традиционная художественная форма для выражения нового общественно-социального и морально-этического материала.

---

[21]) Там же.
[22]) Там же, стр. 66.

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

Ученые записки. № 83 1973 г.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ТРИЛОГИИ П. И. ЗАМОЙСКОГО

В. Н. СУШКОВА

Значительное произведение советской литературы — автобиографическая трилогия П. И. Замойского («Подпасок», 1936; «Молодость», 1946; «Восход», 1957) — недостаточно еще изучено советским литературоведением. Как справедливо писал в 1946 году А. Дроздов, «...прекрасная повесть Замойского (Дроздов имеет в виду «Подпаска»), так хорошо понятая и оцененная в свое время, непростительно забыта современными критиками. Помнит ли кто-нибудь «Подпаска» Замойского? В этой повести Замойский, долго ходивший в скромном звании писателя-бытовика, вдруг показал, что у него есть свой голос поэта, а повесть забыта...»[1]).

Выход «Подпаска» автор приурочивал к 20-летию Октября. «В ней я показываю тяжелый быт деревенской бедноты, пастухов, батраков и среднего крестьянства,— писал Замойский. — Безземелие, полуголод, прозябание и гнет помещиков. Наконец, восстание и схватки с царской стражей, войсками». Далее автор так объясняет замысел своего произведения: «Когда писал книгу, имел в виду колхозную молодежь как читателя, я открываю им страницу прошлой жизни их отцов, борьбу за землю. И вообще показываю, какая страшная нужда охватила бы их, если бы не было Октябрьской революции»[2]). По признанию самого писателя, его повесть на 75 процентов автобиографична. Обращение писателя к написанию большого автобиографического полотна вполне объяснимо. В 1936 году Замойский закончил работу над романом «Лапти», в котором он изобразил историю крестьянства в самые трудные, напряженные годы Советской власти (с 1920 по 1930 год). Когда писатель рассказывал о жизни современного крестьянства, перед ним неотступно вставали картины недавнего прошлого; воспоминания детства, связанные с жизнью дореволюционной деревни, давали художнику богатый материал к познанию истоков характеров современных ему Алексеев Столяровых и Прасковий Сорокиных. Закончив роман, П. Замойский начал писать произведение, в котором решил запечатлеть волновавшие его картины далекого, но памятного прошлого. Так появилась повесть «Подпасок».

Центральная проблема повести — проблема положительного героя — зазвучала несколько иначе, чем в романе «Лапти». Петру Замойскому удалось воплотить в облике своего героя характерные черты вре-

---

[1]) Дроздов. Литературная и колхозная деревня. Ж. «Новый мир», 1946, № 12, стр. 218.

[2]) Домашний архив П. Замойского. Письмо Л. Субоцкому. Дата неизвестна.

мени, показать, как в этой эпохе рос и на чем воспитывался художник, представитель беднейшего крестьянства.

Стремление автора запечатлеть индивидуальную личность, сформированную революционной эпохой, совпало с интересным явлением конца 30-х годов — расцветом индивидуализма «человека массы»[3]).

В начале 30-х годов, когда вся страна была охвачена пафосом темпов, стремлением покрыть расстояние до технически передовых государств в кратчайшие исторические сроки, советские писатели показывали современность главным образом в аспекте напряженных усилий борьбы. Писателей увлекали картины «небывалого»: грандиозность масштабов стройки, дерзновенная идея пятилетнего плана, перестройка географии страны, головокружительность темпов, героика преодоления трудностей, острота социальных коллизий в процессе ликвидации кулачества как класса. Героем советской литературы этого периода наряду с обобщенным образом народа становится личность, воплощающая его лучшие черты, его социальную активность, личность, включающаяся в борьбу за свободу масс, характер типа Алексея Столярова.

Однако в литературе второй половины 30-х годов проступают новые черты. Вслед за окончательной ликвидацией эксплуататорских классов во весь рост встает задача борьбы с пережитками капитализма в сознании советских людей. В искусстве это выразилось во все более явственном тяготении к изображению индивидуальностей. Литературу больше всего начинает интересовать процесс распрямления социализмом человека, приниженного вековым бесправием. «Сила этого процесса поворачивала воображение от массы нерасчлененного целого к народу — огромному разнообразию индивидуальностей. Причем подсказываемый современностью поиск образа народа переходил в исследование истории, его идеологии, истории индивидуализации личности»[4]).

Индивидуальная судьба, индивидуальная психология героя выдвинулась в литературе этого периода на первое место (автобиографическая повесть В. Катаева, «Северная повесть» К. Паустовского и другие).

Жанр именно автобиографической повести оказался наиболее плодотворным в этом плане, так как давал возможность не только изображать отдельную личность «человека массы», но и заглянуть в прошлое с высоты сегодняшних достижений.

Знакомая еще по 20-м годам тема революции в деревне оказалась воссозданной в новых условиях свежо и поэтично. В «Подпаске» подкупает непосредственность изображения людей, обстановки, пейзажа, и главное — духа эпохи. Повесть как бы распахнула окно детского мирка в озлобленный, бушующий мир крестьянских волнений, стихийного разгула. «Подпасок» — лучшее твое произведение, заключающее в себе все ароматные запахи привольной русской степи», — писал П. И. Замойскому в суровые дни поэт Василий Дюбин[5]). И действительно, в «Подпаске» хорошо передано драматическое становление нового в человеке: моральных исканий, социальных устремлений, эстетических переживаний. Рост героя показан как процесс его внутреннего обогащения, формирование характера как процесс преодоления противоречий жизни. Сопротивление героя окружающей действительности образует

---

[3]) Эта тенденция в 30-е годы становится несомненной на фоне экспериментов минувшего десятилетия и все более утверждается в произведениях разного стиля — от лирического романа «Белеет парус одинокий» до трагедийной эпопеи «Тихий Дон».

[4]) А. Ф. Бритиков. Эпос революционной эпохи. Роман-эпопея. В кн.: «История русского советского романа», т. I, М., 1965, стр. 574.

[5]) Домашний архив П. И. Замойского. Письмо В. Дюбина, 13/II 1943 года.

многосложные отношения между объективной действительностью и субъектом, стимулируя рост последнего.

Все события и характеры людей раскрываются в «Подпаске» в призме личного восприятия героя. От его имени ведется рассказ, создающий полную иллюзию синхронности между изображаемыми событиями и моментом рассказа о них. Это не воспоминание о прошлом, а рассказ, содержание которого развертывается как будто на наших глазах. Иными словами, автор не вспоминает о прошлом, но делает читателя современником и очевидцем происходящего.

Образ крестьянского мальчика Петра Наземова выведен автором в двух временных пластах. Его характер органично вливается в эпическое время: неотделим от крестьянского быта, всего постоянного, неизменного, веками устоявшегося течения деревенской жизни. Но одновременно характер Наземова — это порождение отдельной эпохи, событийного, «сюжетного»[6]) времени, — эпохи пробуждения крестьянских масс, подъема массовых революционных выступлений, эпохи борьбы русского народа за свое освобождение. В этом сплетении двух временных пластов — условие и залог формирования характера положительного героя П. Замойского.

Эпическое время произведения тесно связано с изображением русской крестьянской жизни, быта, русской природы. Один за другим неторопливо следуют эпизоды, изображающие то сход, на котором выбирают пастуха, то первый весенний выгон скота, то экзамены в сельской школе, то свадьбу или базарный день в уездном городке. Все эти картины сельского быта написаны с превосходным знанием жизни, изображаемой писателем. В этом нас убеждает достоверность рассказа, присутствующая во множестве характерных мелочей, и в той проникновенности, внутренней полноте описания, которая появляется, когда автор повествует о пережитом и глубоко прочувствованном. Проникновенна и поэтична, например, казалось бы, обыденная сцена выгона скота в поле, очень подробная и обстоятельная: «Раздались звуки рожков, флейт, дудок с коровьим рогом и деревянных — глухоголосых. А над всеми ними парил задористый горн и переливался серебряными голосами кларнет. Огласилась улица пастушьей музыкой, а из домов выбегали мужики и бабы послушать эту, бывающую только раз в году, музыку»[7]). Очень детально автор описывает этот обряд: молебен в церкви, выход за деревню, поведение коров, радость деревенской детворы и т. д. Однако изображение свободно от самодовлеющего описательства. Крестьянский быт дается писателем в движении, в изменении, он не рассматривается как нечто устойчивое, постоянное (как это бывало в ранних автобиографических рассказах — «Трепет», «Смутьян» и других). И душа автобиографического героя обнажается через соприкосновение именно с такими бытовыми явлениями. Бытовое накладывает отпечаток на психику героя. Бытовой мир, проходя через сознание, душу героя, независимо от него, формирует, определяет личность и в то же время является отражением его духовной жизни. Вот в одном из эпизодов подпасок рассказывает о печальной крестьянской думе: мужики «молчали, чадили, думали тяжелую думу о земле. О ней же, о земле, думаю и я. Нам-то, будущим мужикам, хуже всех придется. Мои сверстники и которые постарше, все «бездушные». Нет на нас земельных наделов. И никогда не будет. Что ждет нас, когда вырастем?» (стр. 44).

---

[6]) Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. «Наука», Л., 1967.

[7]) П. И. Замойский. Подпасок. М., «Советский писатель», 1939, стр. 27. Далее при ссылке на это издание страницы указываются в тексте.

Как только автобиографический герой начинает говорить о себе, его «я» незаметно и постоянно растворяется в «мы»: «Я не знаю, какой он, этот город, что я там буду делать. Мне очень не хочется уходить из деревни. Я хочу быть мужиком, пахать свою землю, я мечтаю о своей избе, о своей лошади, корове... Мы в будущем уже не мужики...» (стр. 44). Так в судьбе одного мальчика отражается судьба многих миллионов молодых крестьян: их также душило малоземелье и безземелье, также давили налогами и спаивали водкой, также эксплуатировали помещики и кулаки, обирали царские чиновники. «В «Подпаске» я с удивлением прочитал весьма и весьма много светлых и трудных страниц, написанных как бы о моей жизни, — писал Замойскому один из читателей. — Я не был подпаском, но многое из пережитого Вами в детстве пережито и мною, правда, в совершенно иных деревенских условиях. В условиях северо-русской лесной деревни»[8]). В повести Замойского личность героя, его судьба, его переживания даны как типичный момент той жизни, которою он жил сам, и те, кто окружал его.

Автобиографический герой Замойского входит в эпическое время произведения. Он фиксирует свои мысли, действия, наблюдает за собою отстраненно. Наблюдает за собой и окружением. Каждое наблюдение рождает у подпаска определенные мысли, эмоции, которые он также фиксирует как бы со стороны: «Начинает пригревать солнце. В небе поют сразу несколько жаворонков. Я ищу их и не могу найти. Поют монотонно, как сверчки. Чувство тоски и одиночества вновь охватывает меня. Будто заброшен я куда-то далеко от родных и товарищей. И опять горькое сознание, что я, пастух, последний человек в селе». (стр. 50). Таким образом, совершающаяся в герое внутренняя борьба последовательно фиксируется автором. Мысленно Петька Наземов представляет себя частицей единого народного целого: «Всюду люди. Они пашут, ребята играют, а школьники готовятся к экзаменам... Готовлюсь и я». В то же время подросток всегда помнит о том безнадежном психологического состояни ягероя. Этому помогает интонация рассказже крестьянских детей: «Опять неотвязные, мучительные мысли о себе, о том, зачем нас в семье так много. Тетка Дуня, сестра матери, бездетная и нелюбящая ребятишек, как-то прямо при нас упрекала мать: «Эх, все плодишь и плодишь! Куда тебе их, нищих» (стр. 51). Думы мальчика — это типичные думы и чувства крестьян дореволюционной России. Жизнь наводила на такие мысли. И вот все, что обретается героем в процессе этой внутренней деятельности, сказывается в его поступках: подводное течение пробивается наружу. Действие воспроизводится таким образом, что констатация фактов ведет читателя к постижению психологического состояния героя. Этому помогает интонация рассказчика: он далеко не безразличен к тому, о чем ведется речь, значит присутствует здесь и анализ его переживаний. Не только по содержанию произведения, но и исходя из интонации повествования, можно говорить об остро развитом чувстве справедливости у маленького героя: Петька сочувствует таким же беднякам, как и он сам, ненавидит богачей и притеснителей. Автор вводит своего героя в жизнь и быт многих жителей села: крестьяне «ведут черед» — по очереди кормят пастухов, и подпасок знакомится не только с хозяйством, достатком своих многочисленных хозяев, он знает и всю подноготную крестьянских семей,

---

[8]) Домашний архив П. И. Замойского. Письмо Ф. И. Малова от 19 декабря 1955 г.

ведь пастухов не стесняются: свои люди, деревенские[9]).

Подросток Петька Наземов не мыслит себя отдельно от окружающего мира. Рассказ о крестьянском сыне неразрывно сливается с рассказом о глубочайших исторических сдвигах в жизни крестьянских масс. Гармоничность и оригинальность главного героя в повести Замойского определяется тем, что его развитие совершается, с одной стороны, под воздействием непрестанного общения с народной массой, с другой — под воздействием революционной мысли, борьбы. Страстная жажда знания, освоение культуры, приобщения к литературе, искусству сопровождают автобиографического героя с детских лет. Он легко и свободно учится, как только представляется возможность, неустанно читает. Герой непрестанно охвачен порывом в будущее, куда влекут его и познающая мысль, и требование социальной справедливости и ощущение еще не раскрепощенных творческих возможностей.

Единство этих порывов, сплав их определяет и создает художественный вкус крестьянского паренька. Так, для экзаменов в сельской школе ученики должны выучить любое понравившееся им стихотворение. Учитель порекомендовал авторов: Крылова и Пушкина, так как это любимые поэты попечителя-помещика Стогова, который непременно будет присутствовать на экзамене. Вот читает ученик басню «Кот и повар», звучит «Стрекоза и муравей», читает Настя, подружка Петьки, «Утопленника» А. С. Пушкина, с удовольствием слушает самодовольный помещик начало второй главы «Евгения Онегина», восклицая с наслаждением по прочтении: «Изу-уми-ительно! Гран-дио-озно!» Приют за-адумчивых Дриа-ад!» И вот выходит подпасок Петька и продолжает в тон предыдущему ученику: «Но мысль ужасная мне душу омрачает...» Петька успел прочесть «Деревню» лишь до половины, недовольный помещик прервал ученика и отправил на место. Но в классе вдруг захлопали в ладоши приглашенные на торжество крестьяне. Эти аплодисменты были великой наградой мальчишке, обиженному «благодетелем» Стоговым. Сам выбор стихотворения, реакция на него слушателей, впечатления ребенка при одобрении окружающих говорят о духовном развитии, о своеобразной внутренней жизни маленького крестьянина.

Интересно вспомнить, что, редактируя автобиографию П. Грековой «О счастье», Горький писал автору 3 марта 1934 года: «Основной порок Вашей рукописи в том, что Вы писали ее не как философ, а как бывшая батрачка. Вы забыли отметить в батрачке ее предрасположение к философии, то есть запросы ее интеллекта. Вами не отмечен и не объяснен факт тяготения к чтению, не показано, как влияла на Вас та или иная книга»[10]). Книга Замойского избавлена от этого недостатка. Петька Наземов — мальчик незаурядный. Он одержим страстью к чтению. Книга открывает перед ним новые горизонты, учит самостоятельности мышления. Жизнь, полная драматизма, бедности, несправедливостей, обид, не убивает в душе подростка живительной тяги к знаниям, к прекрасному, к литературе. Лиричны картины, повествующие о привязанности, страст-

---

[9]) Такой сюжетный ход (по принципу: «Войди в каждый дом») — описание подворного обхода героя его родного села — явление известное в советской литературе. С ним мы встречаемся и в повестях В. Солоухина «Владимирские проселки», «Капля росы». Исследователь творчества В. Солоухина М. Кузнецов справедливо видит в таком построении проявление принципа фронтального исследования действительности, в котором обнаруживает себя некая всеобщая тенденция современной литературы. См.: М. Кузнецов. Итак: гуманизм и анализ! Ж. «Вопросы литературы», 1967, № 3, стр. 59.

[10]) М. Горький. Собрание сочинений, т. 30, стр. 337.

ной любви мальчика-подростка к художественной литературе. «Сколько мы их перечитали! И толстых, а больше всего тонких, с цветной обложкой. Но заветной книги мы еще не достали. Заветная — это «Буря в стоячих водах». За такой книгой мы пошли бы не только в соседнее село, куда ходили нередко, а на самый край света. Роман тот мы с пересказов знали почти наизусть. Но мы хотели сами прочесть. Вторая заветная книга — «Откровение откровения»... (стр. 64). Чтение книг у Петьки Наземова бессистемное, хаотичное. Здесь и «Дети капитана Гранта», и «Тысяча и одна ночь», и «Огнем и мечом», и все выпуски о сыщиках. Постепенно у подростка определяются вкусы. Любимыми произведениями становятся книги И. А. Крылова, Л. Н. Толстого, А. С. Пушкина.

В «Подпаске» имеется эпизод, когда Петька Наземов читает своим сверстникам главу из повести Толстого «Детство», читает книгу «медленно, задумчиво», с наслаждением. Это чувство удовлетворения, как выясняется, возникает лишь в результате определенного почтения к творчеству Л. Н. Толстого, воспитанного школой, вызванного ранее прочитанными книгами.

Само же содержание главы оставляет крестьянского мальчика равнодушным, даже более того, озлобляет Петьку, как и других детей, кто слушает его чтение. Особенно такое, например: «Через минуту забудешься, и спишь до тех пор, пока не разбудят. Чувствуешь, бывало, впросонках, что чья-то нежная рука трогает тебя; по одному прикосновению узнаешь ее и еще во сне невольно схватишь эту руку и крепко прижмешь ее к губам».

— Ах, черт! — воскликнул Костя. — К губам. А мне моя маман сколько раз прижимала свою лапу к губам! Как съездит, света не видно.

— Читай, куда дело повернет, — кивнул Степа. — «Вставай, моя душечка, пора идти спать».

— А меня мать вот как будит, — перебивает Ленька: — «Эй, рябая харя, аль кочергой огреть?» (стр. 144—145).

Слушателям Петьки кажется абсолютно чуждым содержание повести Л. Толстого: Николенька Иртеньев не знает ни труда, ни забот, не знает нужды, не видит горя других людей. Его жизнь светла и радостна. В книге Замойского крестьянские дети судят барчука Иртеньева:

«Ну хватит, — положил Степка руку на книгу. — Я думал что-нибудь не про это. Ну их, барчуков! Только злоба на сердце» (стр. 146).

Так, давая две противоположные картины детства, Замойский связывает свою повесть с классическими произведениями автобиографического жанра, внутренне споря с Толстым, как писатель соприкасаясь с разночинной литературой шестидесятников, например, с Помяловским, своеобразным «Детством» которого являются «Очерки бурсы» (1858—1862). В них нет и намека на те краски и настроения, которые мы находим в «Детстве» Толстого; ненависть и злобу возбуждают у Помяловского воспоминания об исковерканном детстве. И он сознательно противопоставляет свое детство детству, описанному Толстым и Аксаковым, условия, в которых рос плебейский ребенок, картине воспитания барича.

Подобно Помяловскому, Левитову и другим писателям шестидесятых годов XIX столетия, Замойский и его герой не только внутренне спорят со Львом Толстым, они отвергают жизнь Иртеньева и ему подобных.

Познание жизни у героя Замойского — это прежде всего постижение характеров людей, встречающихся на его пути, и социально-бытового уклада окружающей среды. Окружающий мир раскрывается для него в остро социальных противоречиях. На его глазах стражники избивают Орефия Жилу, объездчики отбирают веники у крестьянок, наломавших их в господском лесу, штрафуют пастуха Федора за пастьбу скота

на господских лугах, управляющий стравливает крестьян, сдавая покосные луга соседям. Сдновременно он видит, как в поте лица трудятся крестьяне, но не могут даже прокормиться. Повесть Замойского раскрывает с марксистско-ленинских позиций социальную природу крестьянства, его мечты и надежды, его многострадальную судьбу, его место и роль в русском революционном движении. Это внутренне сближает ее с произведениями Горького, изображающими жизнь русского крестьянства, романом «Мать», повестью «Лето», «Моими университетами». Неплодотворным занятием было бы искать какие-либо прямые характерологические, психологические, социально-бытовые соответствия между героями повести Замойского и действующими лицами произведений Горького. Герои, выступающие в произведениях Замойского, действуют в иной обстановке, решают иные проблемы; характерно, что Замойский, учась у Горького, обнаруживает глубокое понимание действительности и в вопросе о крестьянстве занимает позицию, сближающую его с Горьким. Поэтому повесть «Подпасок» следует рассматривать как осуществление задуманного Горьким плана наряду с «Историей фабрик и заводов» дать «Историю деревни»[11]) и «Историю крестьянства»[12]). Прекрасное знание дореволюционной действительности, марксистское понимание истории народных движений, живое ощущение горьковских традиций помогли П. И. Замойскому показать русское крестьянство соответственно исторической правде. Жизненность, конкретность, достоверность изображения усиливается тем, что возникающие картины, фигуры, события пропущены сквозь призму сознания автобиографического героя; все, о чем повествуется в повести «Подпасок», несет на себе печать детского восприятия его. Казалось бы, что преломление сквозь призму детского восприятия может ограничить масштабы воспроизводимой картины мира и понимания ее, но смысловая значимость этих впечатлений далеко выходит за рамки переживаний ребенка. Замойский показывает, как зрела в народе ненависть к угнетателям. В сценах борьбы за землю особенно остро отражен жизненный конфликт того времени — классовая вражда между трудовым народом и его угнетателями.

Редко кто из советских писателей, авторов автобиографических произведений, рисующих жизнь дореволюционной деревни, обошел в своей книге изображение распри между соседними селами за пользование барским лугом, помещичьим полем. Яркие страницы, посвященные этому событию, имеются в произведениях Гладкова, Смирнова и др. Внес свою лепту и П. И. Замойский; барыня отдает поле для посева не односельчанам Петьки Наземова, а соседним, кокшайским мужикам. Испокон поле засевали первые. Что руководило барыней в этом решении: стремление рассорить крестьян, барская блажь, выгода? Вероятно, все вместе. Цель была достигнута: «Несколько наших мужиков подбежали к кокшайским телегам. Там — семена овса. Они сбросили мешки, начали их рубить топорами, лопатами.

— Вот вам земля! Вот вам третья доля!

Заодно принялись рубить телеги, сохи, бороны. В дело пошли колья» (стр. 61).

На судьбе героев писатель раскрывает реальный исторический процесс зверской эксплуатации помещиками и мироедами «свободных» крестьян. Показывая, что немало было в жизни крестьян дикого, жестокого, Замойский объясняет, что люди были плохими не сами по себе, а такими их сделала жизнь, полная социальных несправедливостей. Не проходят бесследно подобные сцены для автобиографического героя, годы

[11]) М. Горький. Собрание сочинений, т. 27, стр. 405, 500.
[12]) М. Горький. Собрание сочинений, т. 26, стр. 316.

не гасят в нем ненависти к поработителям трудового народа, ею дышит каждое его слово, когда через 12 лет он предотвращает драку, подобную описанной, находит в себе такие слова, идущие от самого сердца, чтобы повернуть народный гнев в сторону тех, кто его разжигает, направить его против помещиков и их прихвостней («Молодость»).

Сила произведения Замойского состоит в том, что он, как и А. М. Горький, хотя, конечно, не с тем талантом и не с той глубиной и силой, в своей автобиографической трилогии, показав свою жизнь, в то же время не про себя рассказывал, а про жизнь русского дореволюционного крестьянства. Свою собственную жизнь Замойский художественно осмыслил как типичную для старшего поколения современного колхозного крестьянства. Петька Наземов острым взглядом подростка смотрит на окружающий его мир. Ему раскрываются не только черты быта беднейших слоев крестьянства, характеры отдельных представителей его, но и сущность событий, происходящих в пензенской деревне, где так остро шла борьба за землю в период русских революций. Выход за пределы узкого детского мирка, умение охватить социальные явления окружающей жизни, позиция художника, показывающего ребенка, живущего в атмосфере труда, а не праздного существования господ, несомненно, сближает трилогию Замойского с такими произведениями, как автобиографическая трилогия Горького, «Былое и думы» Герцена, «История моего современника» Короленко, представлявших собой не «историю детской души», а историю становления личности во взаимоотношениях с определенной средой. Замойский меньше всего пишет художественные мемуары, в которых рассуждает о самом себе, а раскрывает типические судьбы человека из народа. Его глубоко реалистическое произведение бесстрашно обнажает «идиотизм деревенской жизни», процесс разорения крестьянства, невежество и темноту как результат деспотизма, царского произвола, религиозного одурманивания народа. Вместе с тем это глубоко оптимистическое произведение: оно раскрывает творческие силы, которых в народе непочатый край. Художник, твердо стоящий на позициях социалистического реализма, смог по-новому осмыслить все, что было пережито им — Петькой Наземовым — в детстве и юности. Писатель создает образы, отталкиваясь от знакомых, близких и родных, действительно существовавших в жизни людей. Однако правда фактов, засвидетельствованная самим писателем и его земляками, не имеет для нас столь значительного интереса, как созданные автором типические, обобщающие фигуры. Историческое прошлое становится реально ощутимым, происходящим как бы на наших глазах. Повествование отнюдь не бесстрастно, оно выражает оптимистическое, пафосно-романтическое мировосприятие. «В автобиографических повестях и рассказах Замойского при неравных их художественных достоинствах ценно умение писателя раскрыть глубоко важные проблемы жизни в столкновении человеческих характеров, раскрыть действительные противоречия, полные драматизма конфликты», — отмечает Л. Ульрих в работе «Горький и Гладков»[13]).

Таким образом, эпическое время произведения, включающее постоянное, веками сложившееся течение деревенской жизни, вбирает в себя в автобиографической повести Замойского судьбу мальчика-подпаска, его быт, его жизнь, тесно связанные с жизнью и бытом русского крестьянства, его драматическую судьбу.

---

[13]) Л. Ульрих. Горький и Гладков. Ташкент, 1962, стр. 122.

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

Ученые записки, № 83 1973

РОМЕН РОЛЛАН ОБ ИБСЕНЕ

В. М. ЯЦЕНКО

Вопрос об отношении Роллана к Ибсену представляется очень интересным не только сам по себе как выражение так понятного всем интереса к «встрече» двух великих писателей, но и прежде всего в плане уяснения литературно-эстетических принципов Роллана, определивших характер его внимания к Ибсену, своеобразие суждений о произведениях прославленного норвежского драматурга. В связи с этим, естественно, возникает вопрос о степени воздействия, влияния Ибсена на Роллана, вопрос, требующий осторожности, понимания опосредованности существующих между писателями связей, далеких от прямого подражания, копирования, передающих более сложный, тонкий процесс формирования оригинального дарования на пути развития и полемики, творческого освоения и отталкивания от того, что сделано другим художником.

В литературе некоторая близость между писателями, как известно, может быть детерминирована самим характером эпохи, в которой они живут и определенные стороны которой отображают в своем творчестве. Также одним из главных факторов, определяющих степень интереса одного художника к другому, является общность (подчас противоположность) эстетических устремлений писателей.

Советские и зарубежные роллановеды отмечают то большое место, которое занимал Ибсен в размышлениях молодого Роллана. Это признание содержится в работах Т. Л. Мотылевой, Т. Вановской, Мадлен Брюнель. Но, с одной стороны, сама степень и даже возможность воздействия Ибсена на Ромена Роллана расценивается по-разному: одни утверждают его, другие отрицают. Так, Т. Вановская пишет: «В 1891—1892 гг. на молодого Роллана огромное впечатление произвели драмы Ибсена... Но драматургическое творчество Роллана, формировавшееся под несомненным воздействием Ибсена, представляло собою уже новое явление в истории европейского театра»[1]). Т. Л. Мотылева отмечает противоречивое отношение Роллана к Ибсену и говорит о том, что «литературным последователем норвежского драматурга он и не мог и не хотел стать»[2]). Мадлен Брюнель в статье «Влияние Ибсена на Ромена Роллана», признавая его, пишет, в частности, о том, что «можно найти некоторое родство между «Брандом» и «Аэртом»[3]).

---

[1]) Т. Вановская. Ромен Роллан. Л., 1957, стр. 25.
[2]) Т. Мотылева. Творчество Ромена Роллана. М., 1959. стр. 69.
[3]) Madlein Brunelle. L'influence d'Ibsen sur Romain Rolland. — Revue des Sciences Numaines, 1953, Paris, juillet — septembre, p. 272.

С другой стороны, утверждения о характере отношения Роллана к Ибсену даются исследователями, специально не выделяющими проблему Ибсен и Роллан, естественно, в тезисной форме, предельно краткой. Она нуждается в дальнейшей доработке, аргументации и главное — в раскрытии эстетических истоков противоречивости тех или иных ролланoвских суждений о произведениях Ибсена. Статья Брюнель, специально посвященная Ибсену и Роллану, не восполняет этого пробела. В большей своей части она посвящена истории знакомства Франции с Ибсеном (очень важному и интересному вопросу), уяснению хронологической канвы того, что и когда читал Роллан из Ибсена[4]). Но литературно-эстетическая позиция Роллана во всей ее сложности остается вне внимания исследователя.

Как справедливо пишет Брюнель, тщательно изучившая все возможные пути первого знакомства Роллана с Ибсеном, «с 1891 г. Ромен Роллан всегда в курсе» того, что связано во Франции с именем великого норвежского драматурга.

Письма к Мальвиде Мейзенбург, Софье Бертолини и др., являющиеся своеобразной летописью внутренней жизни Роллана 90—900-х годов, насыщенные многочисленными высказываниями об Ибсене, подтверждают это. Смысл этих высказываний, который мы попытаемся раскрыть, обращаясь к художественно-эстетическим исканиям Роллана, его произведениям этого периода, и будет предметом анализа в данной статье. Безусловно, мы осознаем опасность чрезмерной конкретизации, категоричности там, где приходится говорить «за автора», передавать внутреннюю логику его мысли, поэтому подчас наши рассуждения, комментарии будут носить гипотетический характер. Но попытаться объяснить, хотя бы и в предположительной форме, чем продиктовано то или иное высказывание, что в творчестве Ибсена имеет в виду Роллан, вынося определенное суждение о нем, — право исследователя.

Время обостренного внимания Роллана к Ибсену, открытия им «Ибсеновской планеты» — 1891—1895 гг. — когда сам Роллан пишет свои первые драмы «Бальони» (1891), «Калигула» (1892—1893), «Осада Мантуи» (1894) (эти пьесы остались неопубликованными), когда он вынашивает план «Саванаролы» и затем публикует свои «Трагедии Веры»: «Святой Людовик», «Аэрт», «Торжество разума».

Вокруг имени Ибсена во Франции шла ожесточенная общественно-политическая, литературная борьба. Каждая постановка пьесы Ибсена в Свободном театре превращалась в факт громадного общественного звучания, вызывала шум. Слава Ибсена во Франции в 1891—1893 гг. достигла своего апогея.

Интерес Роллана к творчеству Ибсена не был данью моде. Он имел глубокие причины, был вызван характером общественных и эстетических настроений Ромена Роллана этого периода. Начало 90-х годов в жизни Роллана отмечено сложным, противоречивым отношением к ок-

---

[4]) Брюнель пишет, что начавшаяся с 1889 г. дружба с Мальвидой Мейзенбург, которая знала Ибсена, была, возможно, одним из каналов, по которым шло первое знакомство Роллана с творчеством Ибсена: он мог слышать разговоры о нем, мог читать Ибсена по-немецки. Но открытие для себя театра Ибсена произошло, как пишет Роллан, «в первые месяцы моего возвращения в Париж после Нормальной школы (последние месяцы 1891 г.)».

Даты чтения произведений Ибсена, прослеженные по дневникам, письмам Роллана: 1891 г. — «Привидения», «Кукольный дом», «Дикая утка», «Росмерсхольм».

1894 г. — «Строитель Сольнес».

1895 г. — «Бранд», «Маленький Эйольф», «Цезарь и галилеянин», «Столпы общества».

ружающей его действительности. Роллан как чуткий художник остро ощущал состояние кризиса буржуазного общества. Причем главный аспект внимания Роллана при взгляде на современность — нравственный уровень состояния общества. С гневом и болью пишет он о моральной коррупции, которая характеризует конец XIX века: «Прозаическая злоба современной мысли, безудержная погоня за эгоистическими радостями, жажда наслаждения в буржуазном обществе ранит меня в самую душу»[5]).

Дух разложения видит Роллан в популярности низкопробных произведений, в упадке художественного вкуса. Он называет стыдом для современников то, что ни один из величайших мыслителей прошлого со времен Корнеля и Расина не был для них более могуществен, чем Дюма: «Вот тот, кто нравится не только во Франции, но и в Австрии, Германии, Италии. Какими же варварами мы стали!» (C_1, 89). Жюля Леметра, известного критика, автора широко популярных пьес, он справедливо называет «принцем аморализма», вознесенным на положение главы интеллектуальной и моральной элиты. Роллан улавливает в самом характере изображения героев у Жюля Леметра (в пьесах «Прощение», «Святая Елена») стремление автора оправдать низкое в современной действительности, желание сказать: «Э! Кто знает? Может быть, это и хорошо, когда все так же, как было в прошлом!» (C_1, 171). Прочитав «Саванаролу» Виллари — произведение, где рисуется чудовищная развращенность, моральная гнилость в Италии XV века, Роллан заключает: «Вся Европа представляется мне в положении Флоренции 1490 г.» (C_1, 157).

Первые произведения Роллана проникнуты ощущением краха цивилизации, разрушение, смерть витают в них. Об одной из своих неопубликованных пьес он так пишет в «Воспоминаниях»: «...«Калигула», написанная по возвращении из Рима под впечатлением первых болезненных стычек с враждебным миром, против которого бунтовала моя душа, — это поэма презрения к ничтожной эпохе. С каждой страницы — действовали ли на ней лучшие или худшие люди — скалила зубы смерть»[6]). Рассказывая в письме Мальвиде Мейзенбуг о содержании (тоже оставшейся ненапечатанной) драмы «Осада Мантуи», он пишет: «Это осажденный город; город на последней ступени цивилизации... город, заранее обреченный на окончательную гибель... Однако жизнь продолжается; до последнего мгновения амбиция, ненависть, борьба партий... и все — и благородное, и низкое катится в ту бездну, которая поглотит город» (C_1, 88).

Ромену Роллану был свойствен глубоко пессимистический взгляд на окружающую действительность. Как известно, отчаяние, пессимизм пустили глубокие корни в философской, общественно-политической мысли конца XIX века. Пессимизм был еще в основе вертеризма, байронизма, которые прошли над Европой в романтический период литературы. Но, как никогда, в конце XIX в. пессимизм исключительно разрастается под воздействием все более разлагающейся буржуазной действительности, под влиянием позитивистской философии с ее концепцией неизменности жизни, бессилия человека перед нею, трагической зависимости от общих законов бытия. Он смыкается с натурализмом: трагизм личности осмысливается не только как зависимость ее от социально-

---

[5]) Choix de Ietteres a Malwída von Meysennbug. P. 1948, p. 157. Дальнейшая ссылка на Cahier будет даваться в тексте статьи с указанием номера Cahier и страницы (c_1, 157).

[6]) Ромен Роллан. Воспоминания. М., 1966, стр. 410.

общественных сфер, но и как подчиненность законам грубой биологической причинности.

Философские мэтры в литературе А. Франс, Э. Ренан в своих произведениях, стремясь противостоять отчаянию, безысходности, придают пессимизму оттенок стоической радостной улыбки (Ренан), доброжелательного скепсиса ко всему (А. Франс). Так, в предисловии к своей пьесе «Жрец из Неми» Ренан пишет о своем положительном герое, мечтающем о торжестве человечности, добра: «Антисий вечно будет возрождаться, чтобы терпеть вечные неудачи, но в конечном результате окажется, что все его поражения, вместе взятые, стоят победы»[7]), ибо стоическое мужество одиночек вопреки всему окружающему — то единственное утешение, которое, по мысли Ренана, может быть в жизни.

Ромен Роллан, в известной мере отдавая дань пессимизму, стремится в то же время преодолеть его. Он не хочет, как многие последователи Руссо конца века, свое отвращение к буржуазной цивилизации превращать в отрицание культуры, жизни вообще. Он пытается найти ту опору, которая позволила бы ему верить в возможность нравственно-здорового начала в жизни и в искусстве. Путь к народу, как к истоку всего подлинно значимого, был найден Ролланом несколько позже. В эти же годы отправной точкой его размышлений является вопрос о возможности героического противостояния отдельной личности всей окружающей действительности; конкретизируя эстетический аспект его интересов — это вопрос о противостоянии отдельных художников общему состоянию литературы, он отдает известную дань отвлеченно-идеалистической трактовке литературного процесса. Ему кажется, что это состояние общества и литературы не ново, что история знала подобного рода периоды упадка, кризиса и тем не менее в лице отдельных гениев, талантов создавала непреходящие художественные ценности. Мысль о том, что власть общественной среды, стихия мелочного, мещански-буржуазного не являются всесильными для подлинного художника, неоднократно звучит в его записях. Он настойчиво повторяет, что великие люди, умеющие противоборствовать, творящие настоящее искусство, не являются только достоянием прошлого. «Я хочу убедить вас,—пишет он М. Мейзенбуг, — что мир не вымер совсем, что Европа не опустела вовсе после смерти Вагнера и что благородные души также многочисленны (или также малочисленны), как и во все другие эпохи» (C_1, 128).

Выражением силы этого благородного, нравственно-здорового начала в жизни и искусстве являются для Роллана Толстой, Ибсен. Именно к их именам он обращается, чтобы показать неистребимость величия на земле. Они для него — живое доказательство того, что и современная ему эпоха порождает великих художников, героев. Поэтому Роллан пишет восторженное письмо Ибсену, как он писал тем, кого считал великими (Толстого, Ренана).

Для Роллана очень важна нравственная концепция, исповедуемая художником. Он выделяет из всей современной ему литературы произведения русских (Толстого, Достоевского) и норвежцев (Ибсена, Бьернсона): наиболее высокие, благородные моральные принципы «находят свое выражение в русских романах и норвежских драмах» (C_1, 129), — пишет он.

Ибсен представляется Роллану «великим человеком, более изолированным и более несчастным, чем кто бы то ни был»[8]), но который мужественно гордо, страдальчески одиноко нес высокое служение героическо-

---

[7]) Ренан. Эрнст. Собр. соч. в 12-ти томах. Киев, 1902, т. 5, стр. 97.
[8]) Cahiers Romain Rolland., C. 10. Chere Sofia. 1959, p. 115.

му искусству, бросающему вызов окружающей жизни. Его произведения Роллан воспринимает как страстный протест против уродливого, мрачного в окружающей действительности. В письме к Ибсену, как и позже в статье «Народный театр», он называет его «инициатором социальной драмы», восхищаясь «жестоким даром» Ибсена «изобличать преступную ложь». «Упорство, с каким ибсеновский театр выполнял эту задачу, поражало меня», — пишет Роллан[9]). Но главное для Роллана, что он акцентирует в Ибсене, — это его мучительно страстное стремление к идеалу, свету: «...человек Севера, он провидел жаркие страны, обреченный оставаться северянином» (C_1, 48). Финальную фразу Освальда «Дайте мне солнце!» из «Привидений» Роллан воспринимает как стон, слышимый во всех драмах Ибсена, так созвучный ему самому.

В произведениях Ибсена Роллан очень высоко ценит величие, чистоту нравственных идей. «Да, это человек!» — восклицает Роллан (C_1, 48). Он отмечает его «высокое благородство», «изумительную сердечную нежность», «громадная душа» автора видится ему в каждом произведении норвежца. В этом плане он выделяет «Росмерсхольм». Здесь есть, пишет он, «благородная мораль и чистота сознания», как говорит сам же Росмер. Он восхищается образом Росмера, «его героизмом, благородным величием, тем, что он не думает о самом себе, о своей судьбе» (C_1, 128).

Сделаем небольшую остановку на «Росмерсхольме», чтобы попытаться конкретнее представить, что могло импонировать Роллану в Росмере. Росмер показан Ибсеном как человек, решительно порвавший с ложью прежней жизни, увидевший «освобождение» от нее в собственном духовном очищении и служении ближним. Он полон желания внести хоть немного света и радости в жизнь. Об этом стремлении героя Роллан пишет восторженно: «О! Какое желание быть счастливым, какая любовь к радости, «радости, которая облагораживает дух» (C_1, 48). В начале пьесы Росмер полон веры в духовное обновление общества. Он говорит: «Я не приобщаюсь... ни к одной из борющихся партий. Я хочу попытаться собрать, сплотить людей с разных сторон! Возможно больше и теснее. Я хочу жить, посвятить всю жизнь, все свои силы тому, чтобы создать в стране истинное народовластие»[10]). Своей задачей он ставит — «сделать всех людей счастливыми... освободив их умы и очистив совесть... Только благородное соревнование... Воля всех, умы всех устремлены вперед, ввысь...» (III, 96). Росмер близок благородным героям Роллана — Аэрту, Святому Людовику, Саванароле. (Замысел написать «Саванаролу» был, в частности, продиктован «целью, похожей на участие в спасении мира» (C_1, 157).

В такой отвлеченной «росмеровской форме» — взгляды самого Роллана (вплоть до 30-х годов), чьи представления о путях переустройства общества, изменении внутреннего облика человека при всем благородстве отличались наивным идеализмом, абстрактностью.

Росмер у Ибсена — человек прежде всего сосредоточенный на микромире: в проблеме преобразования жизни его занимает самое изначальное, первый шаг на пути к нему, — **своя** «способность облагораживать человеческую душу и способность души человеческой к облагораживанию» (III, 822). Он глубоко убежден, «что никогда не восторжествовать тому делу, начало которому положено во грехе», что «счастье — это свободная от вины совесть» (III, 798). Конфликт пьесы Ибсена, все содержание ее посвящено раскрытию драматической сложности этой

---

[9]) Ромен Роллан. Воспоминания. М., 1966, стр. 441.

[10]) Г. Ибсен. Собр. соч. в 4-х томах. М., 1957, т. 3, стр. 762. Это издание Ибсена будет даваться в тексте статьи с указанием тома и страницы.

проблемы. С одной стороны, Ибсен убедительно показывает, как используется малейшая ошибка, малейшее подобие греха Росмера его идейными противниками, которые стремятся во что бы то ни стало лишить пастора Росмера морального права учить людей (и Кролл весьма преуспевает в этом). С другой стороны, сам Росмер мучительно, бескомпромиссно ищет свою вину в самоубийстве Беаты. Он не может жить с сознанием того, что его руки, возможно, обагрены кровью. Эта чистота сознания, совести Росмера в высшей степени импонирует Роллану. Постепенно раскрывая тайну Ребекки, ее причастность к смерти Беаты, роль ее в жизни Росмера, облагораживающее влияние Росмера на Ребекку, Ибсен в заключительной сцене добровольной смерти героев рисует драматическую красоту их последнего решения, необходимого для утверждения цельности в преданности высокой нравственной идее, для показа освобождения героев от их мучительных сомнений в возможностях духовного обновления, освобождения человека.

Брюнель верно отмечает, что основное влияние Ибсена на Роллана формировалось, без сомнения, «в направлении приятия героизма и веры, которые звучали в пьесах Ибсена»[11]). Но это влияние воспринималось постольку, поскольку оно соответствовало устремлениям самого Роллана, его изначальной сосредоточенности на одухотворенном величии веры, на героизме человеческой жизни. Действительно, в ролановской концепции личности очень много общего с Ибсеном, что в какой-то мере определило характер высказываний Роллана об ибсеновских героях.

Отправная точка в представлениях Роллана и Ибсена о человеческой личности — утверждение суверенности ее индивидуальности, права быть «самим собой». У Ибсена это одна из центральных нравственно-этических проблем его пьес, начиная с «Бранда», «Пера Гюнта» и кончая «Геддой Габлер». Ибсен пронес через все свое творчество тот идеал самобытной, цельной личности, высокой одухотворенности человека, который провозгласил его Бранд:

Есть же место во вселенной,
Чтобы быть самим собой
Это прав людских основа:
Я не требую иного (II, 187).
(разрядка Ибсена. — *В. Я.*)

Ромен Роллан восхищается Брандом (C_1, 132). И не случайно. Мысли Бранда так созвучны его напряженнейшим поискам и защите своего «я». Письма Роллана этих лет очень ярко свидетельствуют об этом. «Я слишком индивидуалист и люблю по-настоящему только индивидуалистов» (C_{10}, 202), — пишет он; вкладывая в понятие индивидуалист — оригинальность, неповторимость личности. Поэтому он ценит лишь тех, кто обладает этой индивидуальной самобытностью: «Я люблю только тех, кто думает, живет на совершенно оригинальный, отличный от меня манер, кто не представляет собой воплощение множества других, но кто есть «Я», является самим собой» (письмо Мейзенбуг от 12 апреля 1896 г). Все герои Роллана на протяжении всего его творческого пути будут характеризоваться озабоченностью «рождением» своего я, своей неповторимостью, острым чувством защиты суверенности своего внутреннего мира. Если для зрелого творчества Роллана в концепции личности главной будет проблема свободы личности в соотношении с жизнью общества, свободой народа и он покажет их сложное диалектическое единство, то Роллан начала 90-х годов преимущественно акцен-

[11]) Madeleine Brunelle. L'influence d'Ibsen sur Romain Rolland. — Revue des Scienses Humaines, 1953, Paris, juilles — septembre, p. 272.

тирует внимание на проблеме личностного самоопределения по отношению к мирозданию вообще, Богу как воплощению закона единства, общности жизни. Конденсируя в «Воспоминаниях» суть исканий этих лет, он очень хорошо передает те специфически роллановские доводы, проистекающие из увлечения Спинозой, которые он приводил для утверждения незыблемых прав своего «я»: «...в той великой пьесе, которая разыгрывается во вселенной, человек тоже призван сыграть свою роль, исчерпать свое существование; и предполагается, что он оплатит эту роль тяжкой данью желаний, чаяний, утверждений, отрицаний, ограничений и предрассудков. Он не имеет права ни отказаться от роли, ни отречься от дани, ни уничтожить себя для того, чтобы раньше времени вернуться в лоно Единого Существа, погасив тем самым один из его лучей. Чем было бы Единое Существо, если бы оно состояло из отречений?.. Его гармония проявляется в бесконечной множественности существований. Всякое существование, которое угасает, обедняет его»[12]).

Проблема формирования индивидуальной самобытности и у Роллана, и в большей степени у Ибсена подается во всей ее сложности, у каждого из них своя противоречивая логика мучительных раздумий над тем, как быть человеку самим собой, когда так остро ощущается детерминированность личности общими объективными законами, зависимость ее от обстоятельств окружающей жизни. Этот вопрос может быть предметом специального разговора, а сейчас нам важно лишь подчеркнуть общность проблемы суверенности индивида, которая занимает их.

Очень привлекательна для Роллана цельность ибсеновских героев, их стремление к бескомпромиссности, брандовское «все или ничего», максимализм требований к человеку. Роллан пишет, что ему «тоже враждебно не только зло, но и половинчатость добра... «Все или ничего», как говорил Бранд. Мой бог — непреклонность» (C_1, 176).

Как и Ибсен, он ценит в личности способность сопротивляться враждебным обстоятельствам, не сгибаясь, напрямик идти через преграды и препятствия. Поэтому Роллан так тонко почувствовал иронию Ибсена по отношению к Перу Гюнту. Постоянная приспособляемость Пера к меняющемуся калейдоскопу обстоятельств получает у Роллана афористическое определение — «марионетка без индивидуальности» (C_{10}, 48). Ибсеновскую приверженность к людям несгибаемым Роллан сохранит до конца жизни. Не случайно неоднократно и в «Жане-Кристофе» и в «Предисловии к письму Толстого»[13]) Роллан повторяет свой афоризм: «гений жаждет препятствий, и препятствия создают гения», смысл которого очень хорошо передает художественный принцип Роллана в раскрытии проблемы — человек и среда, являясь стержневым началом в характерах и Бетховена, и Жана-Кристофа, и других роллановских героев.

Роллану импонирует сила, незаурядность. Как известно, у многих писателей конца века в концепции героической личности появляются аспекты, где чувствуется явственно или приглушенно печать влияния философии Ницше. Оно проявляется как в стремлении противопоставлять героя обыкновенным людям, толпе, так и в самой постановке определенных нравственно-этических вопросов, связанных с кругом проблематики философии Ницше. При этом многие прогрессивные писатели, отдавая известную дань Ницше, поскольку тот в пору торжества буржуазной, мещанской серости выразил тоску по сильной личности, с самого начала стремятся на конкретном жизненном материале проверить вер-

---

[12]) Ромен Роллан. Воспоминания. М., 1966, стр. 401.
[13]) Ромен Роллан. Собр. соч. в 14-ти томах, М., 1956, т. 14, стр. 93.

ность, истинность новой морали, провозглашенной Заратустрой, и лучшие из них убедительно показывают ее несостоятельность: антигуманный смысл был почувствован многими. Пьесы Ибсена — «Бранд», «Гедда Габлер», Гауптмана — «Потонувший колокол», «Одинокие» в какой-то мере отражают раздумья писателей над тем, возможно ли незаурядному человеку, как предписывал Ницше, порвать нити, связывающие его с жизнью, моралью обыкновенных людей, способен ли супермен, если он остается человеком, выдержать одиночество; в чем заключается подлинная гуманность — в непримиримой ли требовательности к людям и, коль те не отвечают высоким требованиям, в презрении к ним или в милосердии, снисходительности к слабостям людей. Ибсен мучительно колебался в определении того, какой путь является выражением любви к человеку — непримиримая жестокая требовательность, бескомпромиссность или милосердие. Так, в «Бранде», с одной стороны, посвятив свою пьесу раскрытию высоты задач Бранда, известной правоты логики Бранда, когда он, чтобы заставить людей максимально проявить свои возможности, к ним требовательно непримирим, отвергает гуманность в смысле всепрощения, заявляя:

Гуманность! Дряблой лжи отстой!
Вот всей земли — завет пустой!
Им маскирует каждый трус
Бессилье взять деянья груз;
Им лень свою прикрыть хлопочет;
Вот щит, спасающий от бед,
Чтоб легче нарушать обет,
Чтоб лилипутов из людей
Создал гуманный свод идей! (II, 234).

С другой стороны, показав в конце пьесы поражение Бранда в силу изначального несовершенства, слабости человеческой натуры (а Бранд ставил задачу сделать человека подобным Богу), из-за власти материальной стихии в жизни людей, Ибсен заставляет своего гибнущего героя услышать голос свыше — «Бог — он бог милосердия».

Ромен Роллан решает эти проблемы несколько иначе, уходя от ибсеновской дилеммы: или — или. В осмыслении им силы человека, понимании ее сути проступает эволюция Роллана от восхищения культом силы к осознанию непременности благородных целей ее. Это восхищение у Роллана первоначально шло не через знакомство с Ницше, о чем говорит и сам Роллан Мальвиде Мейзенбуг в письме от 4 февраля 1896 г., а через поклонение сильным героям итальянского Ренессанса, среди которых он «наивно ценил и Цезаря Борджиа, и Каструцио Кастракани» (C_1. 168). Роллан живо интересуется Ницше, просит Мейзенбуг прислать статью о нем, говоря, что «Ницше все более и более входит в моду» (C_1, 201), но Роллан не был загипнотизирован им. Его отношение к Ницше отличается сложностью, стремлением дать разностороннюю оценку. Софье Бертолини он пишет: «Чтение, которое нельзя часто ни практиковать, ни любить — это Ницше. Хотя он не был мне очень симпатичен — я не могу открыть его книги без того, чтобы не почувствовать вновь ощущение шока» (C_{10}, 229).

«Я всегда любил силу, — пишет Роллан. — Она является первым условием всякого величия, всякой красоты, всякого добра» (C_{10}, 48). В «Орсино» — одном из первых произведений — Роллан, увлеченный итальянским Возрождением, поэтизирует силу своего героя независимо от тех целей, которые преследует он. Для него было лишь важно «свободное и неистовое проявление его личности», которое якобы прекрасно само по себе, «даже если он и причиняет зло»[14]). Но постепенно, особен-

[14] Cahiers Romain Rolland. (C_8). Retour au palais Farnèse. Paris, 1956, p. 353.

но в 900-е годы, под влиянием все большего увлечения идеями народности, социализма, чутко улавливая общественно-политический резонанс философии Ницше, Роллан резко критически выступит против культа силы, используемого для империалистического разбоя.

В письме к Софье Бертолини от 27 января 1902 г. он развернуто излагает свою новую позицию, давая резкую критику прежним взглядам. Он пишет: «Когда я задумал «Орсино», я чувствовал привлекательность силы как реакции против апатии и дряблости современной мысли. Сегодня лекарство кажется мне таким же опасным, как зло. Не в Европе, целиком пожираемой лихорадкой империализма, колониальными захватами, финансовым и военным разбоем, национализмом, нужно прославлять культ энергии. Достаточно зла совершено Киплингом» (C_{10}, 55). В сознании Ромена Роллана «сила является только инструментом. Кто использует ее для себя самого, а не для более высокой цели — виртуоз, но не герой» (C_{10}, 48). Для Роллана сила сохраняет свою притягательность, но она непременно должна быть подчинена благородным задачам, лишена эгоизма, ибо тот порождает лишь болезненное. С полемической страстностью он обращается к Софье Бертолини: «...эгоизм, говорю я, сила, ум, страсти эгоистические здоровы? Вы говорите — да? А я говорю — нет» (C_{10}, 53). Поэтому Ромена Роллана восхищают сильные герои Ибсена, которые жертвуют собой во имя счастья людей, как Сольнес, как Бранд. После чтения «Бранда» он пишет Мейзенбуг, что способность жертвовать собой для него очень ценна (C_1, 47). И Сольнес, и Бранд в восприятии Роллана величественны тем, что имеют одну благородную миссию, одну веру и постоянно приносят себя в жертву во имя ее. Сам Роллан сохраняет ибсеновский максимализм требований по отношению к своему герою. Его Аэрт охвачен страстной жаждой свободы, своей и своего народа, ненавистью к слабодушию, он непримирим к компромиссам и лжи. Чтобы вырваться из плена, утвердить свою непокорность, показав бессилие врагов подчинить его, превратить в своего узника, Аэрт по отношению к себе не останавливается ни перед чем. Воскликнув: «Никогда не поздно быть свободным!» он выбрасывается из окна комнаты, превращенной в его тюрьму, смерть предпочитая рабству.

По отношению к себе роллановские герои охвачены жертвенной готовностью отдать свою жизнь во имя торжества высоких идей, счастья других. (Это определит существенные стороны в облике и последующих роллановских героев: и Робеспьера, и Аннеты, и Марка, и многих других). Но по отношению к другим брандовская нетерпимость к недостаткам людей, жестокость, максимализм требований, фанатическая однолинейность (достаточно вспомнить сцену с Агнесс, где Бранд приказывает ей отдать нищенке последнее, что у нее осталось от умершего сына — чепчик) — неприемлемы для Роллана. Роллан был убежден, что «истину нужно любить больше себя, но ближних больше истины». В пьесе «Святой Людовик», рисуя гуманизм своего героя, Роллан показывает животворящую силу доброты, милосердия. Брандовское «чем ниже пал, тем выше поднимись», остающееся больше на словах Бранда, не определяющее его отношение к другим, для роллановского героя становится основным во взаимоотношениях с людьми: он способен понять минуты слабости человека, с тем чтобы побудить его к совершенствованию. Так он обнаруживает истинное понимание того, что происходит в душе Розали де Брев, после ее падения, послужившего одной из причин гибели ее мужа. Он говорит ей: «Да, разумеется, ты поступила низко и ты постыдно виновата, но я не могу презирать божественную душу, страдания которой я вижу сквозь твои слезы... Для твоей погибшей души страдание станет радостью и поможет ей вступить на путь

спасения»[15]). Печать толстовского милосердия, христианской идеи всепрощения явственно проступает во взглядах Ромена Роллана. Поэтому Ромен Роллан обвиняет Ибсена в жестокости. Эта «жестокость» Ибсена была объектом острых нападок на норвежского драматурга со стороны французской критики, объявившей Ибсена «конечно же иностранным автором»[16]), чье творчество порождено суровостью дикого Севера и якобы чуждо мягкой, свободной стихии французов. У Ромена Роллана мы находим отзвуки этого взгляда на произведения Ибсена. Подчас он жалеет, «что все его произведения проникли во Францию... Это Человек; но он не нашей расы; он остался в своих фиордах, «дикарь» (C_1, 48). Но и при этом Ромен Роллан, как всегда, далек от однолинейности. И восхищаясь Брандом, и одновременно отмечая его жестокость, Роллан пишет об Ибсене: «Он действительно «дикарь», жестокий мгновениями. Но всегда эта высота души. Так мало людей, которые понимают ее» (C_1, 132).

В Ибсене Ромен Роллан прежде всего видит мыслителя, человека, но не драматурга, художника. Он считает, что его пьесы «должны изучаться более для мысли, чем для театра» (C_1, 50). Роллан очень высоко ценил интеллектуализм ибсеновских пьес. В первые месяцы знакомства с Толстым в запальчивости он даже был склонен видеть «преимущество интеллекта Ибсена над расплывчатой и вялой мыслью Толстого»[17]). Ромену Роллану, безусловно, импонировала напряженность поисков, острота философской, нравственно-этической мысли «профессора бунта человеческого духа» во взгляде на человеческую личность и в осознании ее роли в обществе, движении истории. Вопросы истории, характера исторического процесса очень остро занимают Роллана, работающего над своими историческими драмами. Ромен Роллан в своих исканиях стремится не только к точному воспроизведению исторического прошлого, конкретно-исторической определенности в изображении событий и в характеристике исторических лиц, но главное для него — раскрытие проблем современных, животрепещущих, ведущих к осознанию общих законов истории и роли, месте личности в ней. О своей пьесе «Калигула» Роллан пишет: «Хотя действие происходит в эпоху достаточно определенную историей и хотя персонажи, которые многочисленны, будут, по-моему, обрисованы почти точно — дело идет в основе о другом — о современном обществе во всей его полноте» (C_1, 88). Среди произведений, являющихся для Роллана образцом подлинной исторической драмы, вбирающей в себя эти два плана, он наряду с «Персами» Эсхила, «Генрихом IV», «Генрихом V», «Ричардом II» Шекспира, «Баязетом» Расина, «Валленштейном», «Марией Стюарт» Шиллера называет «Цезаря и галилеянина» Ибсена («последний акт которого расценивается мной как наилучшая вещь, которая была им когда-либо написана...» C_{10}, 130). Почему так высоко оценивается им последний акт? Что характерно для пьесы Ибсена? Ибсен здесь, с одной стороны, скрупулезно следует за историей, за биографическими фактами из жизни Цезаря Юлиана и других действующих лиц пьесы, но, с другой стороны, Ибсен стремится передать смысл истории, законы ее движения, развития. Ибсен писал в письме к Лудвигу До (от 23 февраля 1873 г.), что в этой пьесе «...трактуется борьба между двумя непримиримыми силами мировой жизни — борьба, которая повторяется во все времена, и в силу такой универсальной темы я и назвал свое произведение «мировой драмой»[18]).

---

[15]) Ромен Роллан. Собр. соч. Л., 1932, т. 13, стр. 278—279.
[16]) Sules Lemaitre. — Journal des Debats, 25 aut 1892, p. 176.
[17]) Romain Rolland. Le vojage interieur, Paris, 1942, p. 52.
[18]) Цитируется по Адмони В. Генрик Ибсен. М., 1956, стр. 125.

Противоборство этих сил получает в пьесе и обобщенно-символическое выражение, что запечатлено и в самом названии пьесы «Кесарь и галилеянин»: столкновение индивидуальной воли и мирового разума, действий индивида и исторической необходимости. Философская проблематика этой пьесы «завязана», сконцентрирована в сцене шутливо разыгрываемого судилища.

> Юлиан: В писании сказано: воздай кесарево кесарю, а божие — богу... Скажи же мне, о мудрый судья, сколько из того, что я имею, принадлежит богу?
> Григорий: Все.
> Юлиан: Сколько же из того, что принадлежит богу, имею я право отдать кесарю?..

Этот вопрос остается в диалоге без ответа, но ему посвящено все содержание пьесы, и в последнем акте ставятся Ибсеном точки над i. Он показывает, как Юлиан выполнил свое высокое предназначение, но оно, оказывается, состояло не в том, в чем он видел его. Ибсен акцентировал свое внимание на изображении той сложной связи, которая существует между действиями одного человека и ходом исторического процесса, на том, как порой причудливо проявляется высшая воля — это иносказание исторической необходимости, неминуемого свершения событий, проявления внутреннего смысла их. Он раскрывает трагическое несоответствие между целями, которые ставит человек, и смыслом их свершений.

Ибсен вводит в пьесу символико-романтические мотивы предзнаменований, пророческих предсказаний Юлиану — «основать царство». Юлиан, как и все ибсеновские герои, натура сильная, незаурядная, мучительно размышляющая о выборе пути, о выполнении своего предназначения. Он погружается в мудрость различных философских учений; при всем его личном стремлении к уединенному размышлению он вынужден действовать, быть в гуще событий и, наконец, побуждаемый определенными обстоятельствами, окружающими, внутренним голосом, он, наконец, принимает решение стать императором, основать «новое царство». Одновременно он окончательно порывает с христианством, увидев, как оно при Констанции, находясь на службе государства, прикрывает преступление, ложь, сеет страх проповедью аскетизма, губит радость. Юлиан хочет возродить язычество, древние обряды эллинов. Как император, он бросает вызов галилеянину — богу, воплощающему всемогущественную власть на земле (в пьесе Ибсена — это и символ власти определенных закономерностей, лежащих вне человека). Ему кажется, что «дух стал плотью, плоть — духом». «Все сотворенное в моей власти», — говорит Юлиан (III, 241).

В последнем акте пьесы Ибсен приводит своего героя к крушению прежних представлений, к осознанию того, как все «странно», как в сокровенной сущности своей непостижимо проявляется мировая воля, избирая подчас оружием зла для свершения (внутренне разумных и благих) своих дел силы, которые внешне проявляли себя как противоборство этой силе, этой воле. Борясь против христианства, галилеянина, Юлиан, оказывается, способствовал усилению христианства: оно внутренне обновилось, духовно окрепло, очистилось той силой жертвенности, которую вызвали гонения Юлиана. Увидев, с какой готовностью умирают за свою веру галилеяне, Юлиан с горечью говорит своим сподвижникам: «Вы называете себя последователями Сократа, Платона, Диогена. А найдется ли среди вас хоть один, кто радостно принял бы смерть ради Платона? Отдал ли бы наш Приск свою левую руку за Сократа? Дал ли бы Китрон отрубить себе ухо за Диогена? Наверное, нет! Знаю я вас,

гробы поваленные» (III, 250). На чем держится власть галилеянина? — задает себе вопрос Юлиан. Юлиан, стремившийся основать свою империю на началах разума, вынужден признать, что галилеянин утвердил свое царство с помощью двенадцати бедных, невежественных рыбаков, что поддерживают его невежественные люди и что в конечном итоге источник могущества галилеян — сила их несокрушимого духа. Юлиан в конце признает свое поражение, соглашаясь, что «высшее блаженство связано с жизнью духа, а не с жизнью плоти. Настолько-то галилеяне правы, хотя...» (III, 267). Это «хотя» не случайно. Юлиан признает власть галилеян, мудрость, воплотившуюся в них, но для Ибсена, как и для его героя, в области духа не вся истина. Нерешенность поставленных вопросов, так характерная для пьес Ибсена, проявляется и здесь. Иное, «третье царство», как символ «божественности», могущества самого человека, единства духовного и земного начал в нем, торжества слияния истины и веры, как воплощение возможности человека проникнуть в тайны движения жизни, чтобы действовать в прямом согласии с законами ее — это идеальное царство человечества при галилеянине не достигнуто, оно, по Ибсену, лишь впереди.

Хотя взаимоотношения между человеком и мировыми законами осмысливаются Ибсеном в трагическом плане, хотя он показывает на манер античных трагедий власть рока, зависимость человека от лежащих вне его сил («Стоит ли тогда жить? Все одна пустая игра. Хотеть — значит хотеть поневоле» — III, 269). Ибсен не отвергает способности человеческого разума приблизиться к знанию о действительных связях между человеческим индивидуальным действием и течением объективных закономерностей к тому времени, когда свобода и необходимость сольются воедино: «Близко то время, когда людям не придется умирать, чтобы жить на земле, как боги», — говорит один из героев в последнем акте (III, 256).

Ромену Роллану могли импонировать некоторые философские идеи пьесы, в частности, вопрос о возможности внутренней свободы человека. (У Ибсена: «Стоит ли тогда жить? Все одна пустая игра. Хотеть — значит хотеть поневоле» (III, 269). У Роллана — Розали де Брев: «Жизнь, разум, свобода, где вы? Бог думает, желает и живет за нас. Я сама, разве я живу?»)[19]). Роллан, только что переживший бурное увлечение Спинозой, в последнем акте ибсеновской пьесы мог найти отзвук своим мыслям о растворении индивидуального бытия во всеобщем, в Боге — иносказании Природы, мыслям, явившимся зерном его философского трактата «Символ веры», предметом многочисленных раздумий в дневнике, письмах. Роллан пишет, что его всю жизнь занимала философская проблема, которая определяется им как «конфликт между мечтой и действительностью, между устремлениями индивидуалистического субъективизма и могущественным объективизмом Природы, подчиняющей сознание своим законам»[20]). Вся сложность этого конфликта в его конкретной социально-общественной определенности будет постигнута Ролланом значительно позднее, в анализируемый же период он решает его отвлеченно-идеалистически, облегченно представляя путь слияния «Я» с всеобщим течением жизни. Если Ибсен рисует дисгармонию между субъективными стремлениями личности и объективным смыслом его свершений, Роллан в конечном итоге утверждает достижение гармонии, воспевает радость удовлетворения от ощущения всеобщего в душе одного человека, в его действиях. Так, он говорит о Людовике: «Теперь он поднял-

[19]) Ромен Роллан. Собр. соч., Л., 1932, т. 13, стр. 294.
[20]) Ромен Роллан. Спутники. М., 1948, стр. 94.

ся так высоко, что его воля неотличима уже от той, которая управляет миром. Людовика уже нет: есть бог, который в нем пребывает»[21]).

Вероятно, Роллану могла быть дорога в последнем акте ибсеновской пьесы мысль о всепобеждающей силе духа, веры. Хотя и здесь при сравнении взглядов Ибсена и Роллана проступает своеобразие каждого из них. Если для Ибсена в признании власти духа есть мудрость, но здесь не вся истина, Роллан склонен в этот период видеть в духе основной огонь жизни, что очень ярко проступает в цикле его драм «Трагедии веры» («Святой Людовик», «Аэрт», «Торжество разума»). Так, в «Святом Людовике» он рисует всепобеждающую силу великой веры, воодушевления физически слабого, хилого Людовика. Через страдания, муки, погибая сам, он привел все-таки людей в Иерусалим — символ иного царства, царства чистоты духа. Глядя на толпу, ведомую им, Людовик гордо думает: «Разве мне не удалось оторвать ее от всех земных помышлений?»[22]).

Таким образом, отдавая несравненно большую, чем у Ибсена, дань идеалистическим представлениям, получающим у него подчас религиозную окраску, Ромен Роллан акцентирует свое внимание на романтическом изображении духовной победы человека, что проистекает из его устремленности к героическому искусству, побуждающему людей к действию. Т. Л. Мотылева, очень верно определяя характер тех задач, которые ставил перед собой Роллан, пишет: «Ему хотелось, чтоб искусство внушало людям бодрость и веру в свои силы. Это стремление Роллана было по существу своему глубоко прогрессивным, новаторским для Франции конца XIX века и, конечно, не имело ничего общего с лакировочным «оптимизмом» буржуазно-апологетической литературы»[23]).

Ромен Роллан с самого начала творчества очень высоко ценит шекспировскую масштабность, разносторонность мысли. Он пишет в дневнике за август 1895 г.: «Разве можно свести жизнь к четкой формуле? Тот не гений, кто не схватывает существ и вещей в их сложности, в тревоге и в движении»[24]). Поэтому он очень высоко ценит тревожное биение мысли Ибсена, направленной на животрепещущие вопросы: «Каждый раз, когда я вижу пьесы Ибсена, я думаю в первом акте: «Вот настоящий театр! Он из нашей плоти, наших болей и нашей жизни; это не пустая мечта, которая закрывает глаза людям нашего времени»[25]). Но Ролланом, стремящимся к искусству действенному, дающему ответ на волнующие вопросы, не принимается преимущественная сосредоточенность Ибсена на демонстрации противоречивости. В связи с премьерой «Маленького Эйольфа» Ибсена Роллан записывает в дневнике за 8 мая 1895 г., что современная символистическая драма Ибсена «превосходна, чтобы ставить вопросы, но она не разрешает их. Это вступление. Она остановилась на полпути»[26]). Как известно, он не включил произведения «наиболее аристократичного из мыслителей» Ибсена в репертуар Народного театра. И отнюдь не из опасений, что сложный мир Ибсена далек или будет непонятен народу. Ромена Роллана отталкивает от Ибсена не столько абстрактность его идеала, как считают некоторые исследователи, сколько непоследовательность, скептицизм Ибсена. Очень характерным в этом плане является его довольно подробный анализ

---

[21]) Ромен Роллан. Собр. соч., Л., т. 13, стр. 297.
[22]) Там же.
[23]) Т. Л. Мотылева. Творчество Ромена Роллана. М., 1959, стр. 144.
[24]) Альманах «Год XIX». М., 1956, стр. 15.
[25]) Цитирую по статье Madeleine Brunell. L'influence d'Ibsen sur Romain Rolland. — Revue des Sciences Humaines, 1953, Paris, juillet — septembre, p.
[26]) Там же.

«Дикой утки», который он дает в письме к Мальвиде Мейзенбуг от 29—30 ноября 1891 г. Устанавливая место этого произведения в ряду других, он пишет об Ибсене: «Я знаю, что он страдает первым, что он выступает против себя, против своей веры, против своих произведений... Но какая необходимость в этом человеку, который посвятил свою жизнь поискам истины, но который внезапно остановился, чтобы закричать, что все то, что он говорил, — ложь!» (C_1, 49). Ибсен подвергает сомнению ценность истины, веру в возможность возрождения любого человека силою правды, что было главным в «Бранде», «Кукольном доме» и других пьесах. Рисуя Грегерса Верле, Ибсен показывает, как его стремление раскрыть истину Ялмару, Гине в действительности оборачивается ложью (по отношению к Гине, которая уже и не помнит о своем соблазнителе и действительно любит Ялмара), Ялмар же оказался неспособным к духовному выпрямлению и явился виновником гибели Хедвиг. Грегерс вместо обновления жизни в семье Ялмара внес разрушение, гибель.

Роллан не принимает такого решения, считая пьесу Ибсена «развращающей разум и сердце». «Какую пользу, — восклицает он, — могут получить люди от пьесы, где человек, чувствующий, имеющий рассудок, заявляет, что «между идеалом и ложью почти такое же родство, как между тифом и гнилой горячкой... и где вывод гласит, что правдоискатель — «утопист» — «тринадцатый за столом» (C_1, 50).

Ромену Роллану представляется опасной, несущей лишь зло игра мысли, чье жало направлено и в свой адрес, которая отравлена скептическим сомнением. Отсутствие у писателя твердой веры, страстной идейности пагубно для общества, по мысли Роллана. Здесь в своих упреках в адрес Ибсена Роллан очень близок к тем очень верным и проницательным высказываниям о соотношении художественного и рационального начал, о роли идейной убежденности автора, которые позже в связи с творчеством Ибсена были сделаны Плехановым[27]). Позиция Ибсена для Роллана — источник сложных раздумий над тем, имеет ли право художник, претендующий быть апостолом дум людей, разрушать свое прошлое, рассказывать о всех кризисах своего мировоззрения, о минутах своей слабости и т. д. «Шекспир имел право выражать все свои мысли. Весь мир и все страсти воплотились в нем со всей искренностью. Но Христос — Ибсен не имеет права» (C_1, 50).

Многие критики Ибсена говорили об излишней рационалистичности, абстрактности его пьес. Ибсеновские пьесы действительно пьесы мысли, и по своей основной художественной структуре они строятся преимущественно по принципу подчеркнуто логического раскрытия нравственно-философского тезиса, мысли. И в развертывании их главное для Ибсена — продемонстрировать сложность, противоречивость поставленных проблем. Эстетическим устремлениям начинающего Роллана была чужда одержимость интеллектуализмом. «Сущность искусства для меня — страсть и действие. Все остальное должно быть подчинено этому... Как только идея начинает доминировать или когда я слышу, что она становится служанкой, я считаю, что искусство перестает быть искусством и становится рассуждением» (C_1, 164). Исходя из этого, Роллан отмечает у Ибсена как художественный недостаток «длинноты в разговорах», сухую заданность. «Что касается драматического действия, то оно, несмотря на захватывающие драматические эффекты, не кажется мне способным заинтересовать широкую публику» (C_1, 48). Художественная сторона ибсеновских пьес представляется ему менее зна-

[27]) См.: Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, стр. 193—194.

чимой, ценной, чем интеллектуально-философская. »В основном я считаю, что в Ибсене значительно больше того, что необходимо изучать для мысли, чем для театра»,— пишет он (C_1, 50). Но, как всегда, Ромен Роллан далек от однолинейности, категоричности суждений. Он отмечает высокое мастерство Ибсена в лепке характеров, раскрытии психологии действующих лиц.

В этом плане он выделяет «Кукольный дом», считая эту пьесу лучше сделанной, чем «Привидения», «Дикая утка», «Росмерсхольм»: «Она чрезвычайно сильна внешней сдержанностью» (C_1, 48). Он покорен «правдой характера Гельмера», особенно в тех сценах, где Ибсен рисует его психологическую реакцию на письма Крогстада, те внезапные превращения, которые раскрывают «дикий эгоизм» Гельмера, его готовность все разрушить во имя уязвленной гордости.

Роллан восхищается «Пером Гюнтом». В письме к Софье Бертолини он пишет: «Знаете ли вы этого норвежского Фауста, смешного и странного?.. Есть сцены три, достойные другого Фауста, не говоря уже о характере главного героя, который, на мой взгляд, превосходит героя Гете» (C_{10}, 48). Безусловно, нам не представляется возможным указать, какие сцены имел в виду Роллан (он их не указывает), но замечание о фаустовском начале в образе Пера очень интересно, оригинально и проницательно, и оно может быть, пусть гипотетически, раскрыто. Фаустовское начало в Пере — это неистребимое желание познать, как «быть самим собой», когда человеку приходится быть вовлеченным в постоянно меняющийся жизненный поток, когда обстоятельства побуждают каждый раз быть иным, выявляя, рождая новые, подчас диаметрально противоположные черты характера: Ибсен акцентирует внимание как на постоянной изменчивости самого сцепления жизненных явлений, которые формируют характер, так и на изначальной многоликости, текучести самой натуры Пера. Это фаустовское начало в высшей степени будет свойственно многим роллановским героям, умеющим и не быть, как Пер Гюнт, «безличной марионеткой» обстоятельств.

Таким образом, Ромен Роллан, будучи всегда человеком универсальных интересов, пользуясь образом Роллана, — «губкой, сосущей океан» ценностей мировой культуры, не прошел мимо наследия Ибсена, так плодотворно способствующего становлению его самобытного таланта. Восхищаясь Ибсеном, вбирая многое, он тем не менее имел право писать Мейзенбуг: «Будьте спокойны. Я не буду никогда подражать ни Ибсену, ни Бьернсону» (C_1, 128). В своих суждениях о великом норвежском драматурге он выступает как вдумчивый, проницательный художник-критик, чьи мысли не утратили интереса и по сей день.

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

Учёные записки, № 83 1973

ВОПРОСЫ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ В СТАТЬЯХ И ЗАМЕТКАХ А. С. ПУШКИНА

(Статья первая)

Н. Б. РЕМОРОВА

I

Вопрос о взаимодействиях, о взаимовлияниях литератур очень актуален именно сейчас, когда во всем мире, несмотря на глубочайшие социальные, экономические и политические противоречия, его потрясающие, растет стремление народов разных стран лучше узнать друг друга. И в этом плане именно взаимное познание культурных ценностей, того, что достигнуто в области духовной жизни, играет главенствующую роль, ибо культура по своей сущности и общечеловечна, и национальна. Будучи национально и исторически детерминированной, она в то же время отражает уровень духовного развития человека как частицы человечества. Понять национальную самобытность любой культуры можно, лишь хорошо уяснив себе те связи, те отношения, в которых она находилась и находится с культурами других стран.

В числе вопросов, возникающих в связи с этой общей проблемой, всегда появляется и интерес к высказываниям того или иного художника о своих собратьях по перу в других странах. Мы хотим знать, что думал Чехов об Ибсене или Мопассане, как относился Толстой к Стерну или Руссо, что писали о Шекспире Вольтер, Лессинг, Пушкин и т. д.

Возникает вопрос, почему, занимаясь, например, историей взаимоотношений и взаимовлияний русской и зарубежной культур, мы не можем ограничиться только изучением истории переводов того или другого автора на русский язык, почему, наконец, не можем просто удовлетвориться изучением читательского спроса на произведения того или иного зарубежного автора в тот или иной период, в определенный отрезок времени? Ведь неоспоримо, что и в истории переводов, и в характере читательского спроса проявляются некоторые стороны культурных связей между различными странами.

Но объем переводов и характер читательского спроса это, если так можно выразиться, количественная сторона явления, которая в вопросах искусства, в вопросах культуры может лишь способствовать нахождению истины, но не может исчерпать суть явления. Произведение иной страны, а тем более иной эпохи, в каком бы прекрасном переводе оно ни было, как бы широко ни читалось, всегда остается в некотором роде «импортным товаром». Настоящее же взаимодействие культур начинается лишь с усвоения их самими создателями культурных ценностей, которые не только осмысляют произведения иной культуры, но осмыслив, творчески восприняв оную, привносят нечто **качественно новое** в свои собственные создания.

И познание того, что думал (говорил) о произведении другой страны или другой эпохи, что особенно ценил или отвергал художник, какие

художественные идеи и образы он воспринял и как их переосмыслил, — все это помогает нам лучше постигнуть, с одной стороны, творчество самого художника, с другой — лучше уяснить ту или иную культуру, ибо в художественном гении творца с наибольшей полнотой и глубиной выражается дух его времени, понимание фактов и явлений культуры, свойственное его эпохе. В характере высказываний одного художника о другом выражается, как правило, не только и не столько некая частная оценка, но находит отражение борьба художественных направлений, идейно-исторических течений и представлений.

Взаимовлияние и взаимообогащение культур происходило во все века, во все периоды художественного развития человечества, но стремление осознать, теоретически осмыслить эти явления появилось сравнительно поздно. Особенно поздно этот процесс начался в России, в русской литературе. Но начавшись поздно, он происходил бурно и интенсивно. Дело в том, что в истории русской культуры как бы совпали, совместились во времени два момента, два этапа освоения культуры других народов — процесс непосредственного художественного восприятия и переосмысления на национальной русской почве культуры Запада и стремление теоретически осмыслить этот процесс. С наиболее ярким выражением обеих этих тенденций мы сталкиваемся в творчестве основоположника новой русской литературы — А. С. Пушкина.

В своей работе «Национальное своеобразие русской литературы» Б. М. Бурсов справедливо указывает, что «период деятельности Пушкина совпал с периодом все нарастающего сближения между литературами разных стран и народов, с появлением самого понятия «мировая литература»[1]). Не следует полагать, что Пушкин был единственным человеком в России, кого в этот период интересовали вопросы взаимоотношения западноевропейской и русской культур. Но тот факт, что Пушкин «впервые в истории европейской мысли и литературы... столкнул Европу и Россию как однородные, равнозначные, хотя и далеко не во всем совпадающие величины»[2]), делает его высказывания по поводу западноевропейской литературы особенно интересными.

II

По характеру своего мировоззрения, по духу своего творчества Пушкин занимает совершенно особое место не только в русской, но и в мировой литературе XIX века. Вся его деятельность проникнута духом энциклопедизма, энциклопедизма, роднящего его с деятелями эпохи Возрождения. На возрожденческий характер творчества и мировоззрения Пушкина не раз указывалось в литературоведении и критике. Так, например, в 1922 году в статье «О «Гаврилиаде» Вл. Ходасевич писал: «Собственной жизнью Пущкина определился дух будущего создания,— и я бы сказал, что это есть подлинный дух Ренессанса. Да, в начале XIX столетия был в России момент, когда величайший из ее художников, не «стилизуясь» и не подражая, а естественно и непроизвольно, единственно в силу внутренней необходимости, возродил само Возрождение[3]). В 1930-е годы многие критики обращали внимание на гуманистический характер мировоззрения поэта, сочетающего преклонение перед бесконечной ценностью жизни с мужественным взглядом на ее быстротечность, на горечь любых утрат и испытаний. Об «универсаль-

[1]) Б. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1967, стр. 94.

[2]) Там же, стр. 82.

[3]) Вл. Ходасевич. Статьи о русской поэзии. Изд. «Эпоха», Пб., 1922, стр. 100.

ной, мудрой и мужественной человечности» творчества Пушкина говорил А. Платонов[4]). Мысль о ренессансном характере поэтического мировоззрения Пушкина как лейтмотив звучит в книге В. Я. Кирпотина[5]). Аналогичную точку зрения высказывает в своей работе и Б. М. Бурсов, который пишет: «Из великих художников в XIX веке Пушкин наиболее глубоко и органически воспринял традиции эпохи Просвещения... С художниками Возрождения Пушкина связывает безграничная вера в природу человека»[6]). Да и в Просвещении, добавим мы от себя, Пушкина привлекает прежде всего то, что связывает Просвещение с традициями гуманизма эпохи Возрождения,— вера в силу человеческого разума, а не рационалистическая ограниченность, унаследованная просветителями от непосредственно предшествовавшей им эпохи классицизма.

Характер поэтического мировоззрения Пушкина проявился как в основном духе его творчества, так и в характере его интересов, в характере даваемых им оценок.

Конечно, Пушкин прежде всего художник, в творчестве которого, как в творчестве всякого гениального создателя, преломилась вся история предшествующего мирового искусства, но Пушкин оставил нам и значительное количество высказываний, касающихся отдельных вопросов этого искусства. Его интересовала и русская литература с древнейших времен до самых животрепещущих проблем современности, и западноевропейская от Гомера до ближайшего современника — Бальзака, его волновала культура Востока. Пушкину в высшей степени было присуще преклонение перед всечеловеческой цивилизацией и стремление осмыслить русскую жизнь в преломлении истории и судеб всего человечества.

Тема «Пушкин и западноевропейская литература» привлекала уже внимание исследователей как в общем своем виде, так и в отдельных ее аспектах. Но большинство работ, связанных с этой темой, имеют, как минимум, 30-летнюю давность, и далеко не все их положения сохраняют свое значение до настоящего времени.

В целом ряде работ освещался вопрос об отношении западноевропейской критики и художников слова к творчеству русского поэта. Таковы, например, работы М. П. Алексеева[7]), В. И. Нейштадта[8]). Другая часть исследований посвящена рассмотрению того, как Пушкин оценивал и воспринимал культуру Западной Европы. Именно эти работы представляют для нас наибольший интерес.

Из работ, носящих обобщающий характер, особенно ценными являются работы Б. М. Томашевского, В. Жирмунского и В. Ванслова. Книга Б. М. Томашевского «Пушкин и Франция»[9]) представляет собой сборник работ автора, написанных в разное время и лишь частично переработанных в период подготовки данного издания. В книге собран и обобщен колоссальный материал, относящийся к истории осмысления Пушкиным различных явлений французской культуры. Она включает

---

[4]) А. Платонов. Пушкин — наш товарищ. «Литературный критик», 1937, № 1.

[5]) В. Кирпотин. Наследие Пушкина и коммунизм. М., ГИХЛ, 1937.

[6]) Б. Бурсов. Указанная работа, стр. 163.

[7]) М. П. Алексеев. Пушкин на Западе. В кн.: «Пушкин. Временник пушкинской комиссии», кн. 3, АН СССР, М.-Л., 1937; Он же. Пушкин в мировой литературе. В кн.: «Сто лет со дня смерти А. С. Пушкина». АН СССР, М.-Л., 1938; Он же. Пушкин и западная литература. «Лит. учеба», 1937, № 1.

[8]) В. Нейштадт. Пушкин в мировой литературе. В кн.: «Сто лет со дня смерти А. С. Пушкина». АН СССР, М.-Л., 1938; Он же. Пушкин в оценке западноевропейской критики. «Вестник АН СССР», 1937, № 2—3.

[9]) Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., 1960.

в себя ряд интереснейших разделов, таких, как «Пушкин и французская литература», «Пушкин и история французской революции», «Пушкин и Лафонтен» и т. д. Вопросы, касающиеся отношения поэта к средневековой культуре и культуре эпохи Возрождения, затрагиваются только в разделе «Пушкин и французская литература». Однако автор полагает, что «знакомство Пушкина с французской литературой до «великого века» незначительно. Оно не выходит за пределы школьного курса...» и шло главным образом через Буало и «Лицеи» Лагарпа, «а эти учителя не были достаточно компетентны в истории литературы средних веков и Возрождения»[10]). В свете этого общего высказывания автор делает лишь несколько замечаний об отношении Пушкина к Вийону, Маро и поэтам Плеяды, замечаний, с которыми, на наш взгляд, не всегда можно согласиться, о чем будет подробнее сказано в соответствующих разделах работы.

Работа В. Жирмунского «Пушкин и западные литературы»[11]) посвящена главным образом вопросу о восприятии поэтом западноевропейской литературы XVIII века. Из литературы предшествующих эпох рассматривается более подробно только влияние Шекспира на творчество Пушкина-драматурга. Об отношении Пушкина к интересующему нас периоду сказано лишь в двух небольших абзацах. Так, автор пишет: «Подражания Данте, переосмысленные автобиографически, и перевод из Ариосто свидетельствуют об интересе Пушкина к Италии эпохи Возрождения. Поэма «Анджело» дает сюжет итальянской новеллы в преломлении Шекспира. Испанские темы звучат в романсах.., португальская лирика представлена пасторалью бразильского поэта Гонзаго...»[12]) и т. д.

Несколько подробнее интересующий нас материал использован в статье В. В. Ванслова[13]), где указывается на интерес Пушкина к творчеству Данте, Боккаччо, Петрарки и целого ряда других писателей эпохи Возрождения. Но, исходя из того, что «замечания и упоминания Пушкина об этих поэтах»... «беглы и случайны», автор и сам крайне лапидарен.

Кроме того, имеется целый ряд статей, посвященных частным вопросам, относящимся к одному какому-либо произведению или западноевропейскому автору или источнику. Но большинство из них касается либо взаимоотношения творчества Пушкина с литературой XVII—XIX веков[14]), либо посвящено выявлению наличия в произведениях поэта реминисценций из западноевропейских авторов[15]). Исключение составляет только неоднократно рассматривавшаяся тема «Пушкин и Шекспир». Помимо многочисленных работ, посвященных данной теме, мимо нее не прошел ни один исследователь драматургии Пушкина[16]), а в последние годы она наиболее полно и всесторонне освещена в капиталь-

[10]) Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., 1960, стр. 98.

[11]) В. Жирмунский. Пушкин и западные литературы. В кн.: «Временник пушкинской комиссии», т. 3, М.-Л., 1937.

[12]) Там же, стр. 101.

[13]) В. В. Ванслов. Западноевропейская литература в оценках Пушкина. В кн.: «А. С. Пушкин», М., 1937.

[14]) В. Жирмунский. Байрон и Пушкин. В кн.: «Из истории романтической поэмы». Л., 1924; М. Н. Розанов. Пушкин и Гольдони. В кн.: «Пушкин и его современники». Вып. 38—39, Л., 1930; Н. Козмин. Пушкин о Байроне. В кн.: «Пушкин в мировой литературе», Л., 1926; В. Бутакова. Пушкин и Монтень. В кн.: «Временник пушкинской комиссии». Т. 3, М.-Л., 1937.

[15]) В. Бутакова. Пушкин и Монтень. В кн.: «Временник пушкинской комиссии». Т. 3, М.-Л., 1937; Д. П. Якубович. Пушкинская легенда о «рыцаре бедном». В кн.: «Западный сборник», т. I, 1937.

[16]) См., например, работы по драматургии А. Арденса, Б. Городецкого, М. Загорского.

ном труде «Шекспир и русская культура», где большой раздел третьей главы, написанной М. П. Алексеевым, посвящен вопросу «Пушкин и Шекспир»[17]).

В данной работе мы не ставим своей целью проанализировать или даже привлечь все высказывания Пушкина по проблемам мирового искусства. Нас интересует лишь вопрос об отношении русского поэта к культуре средних веков и Возрождения[18]). В связи с тем, что тема «Пушкин и Шекспир» достаточно полно освещена в работах исследователей, в нашем кратком обзоре она будет опущена.

Сознавая условность и некоторую искусственность отделения теоретических суждений поэта от непосредственной художественной практики, в данной статье мы все же обратимся пока лишь к прямым пушкинским высказываниям, содержащимся в его статьях, заметках, письмах и некоторых художественных произведениях.

III

Первое тридцатилетие XIX века ознаменовано большим интересом русского общества к проблемам русской и западноевропейской истории и культуры[19]). Один за другим выходят в свет тома «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина[20]), вызвавшие огромный отклик и высокую оценку образованных людей России. В 1829—1833 годах изданы первые 6 томов «Истории русского народа» Николая Полевого. Журнальная критика тех лет свидетельствует о стремлении осмыслить пути развития русской литературы на широком историческом фоне. На вторую половину двадцатых и начало тридцатых годов приходится особенно интенсивный интерес к историческим проблемам и исторической тематике и в творчестве А. С. Пушкина[21]).

Как художника Пушкина наряду с политическими событиями прошлого интересуют историко-культурные и историко-литературные проблемы. Но его высказывания по общим вопросам истории западноевропейской культуры немногочисленны и по большей части отрывочны. Тем не менее в них проявляется и широта его интересов и часто поразительная глубина и верность суждений. К числу таковых принадлежат, например, его замечания ко второму тому «Истории русского народа» Н. Полевого[22]).

---

[17]) Шекспир и русская культура. Изд. АН СССР, М.-Л., 1965.

[18]) Оговоримся сразу, что Пушкин, как и большинство его современников, не проводит разделения между периодом Средневековья и Возрождения. Всю литературу, пришедшую на смену литературе древнего мира, он называет либо «новейшей», либо «романтической словесностью». Мы же для удобства будем пользоваться принятыми в наше время терминами с учетом особенностей пушкинской терминологии.

[19]) А. Бестужев-Марлинский в статье «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем» писал: «Мы живем в веке романтизма, сказал я: это во-первых. Мы живем в веке историческом; потом в веке историческом по превосходству. История была всегда, совершалась всегда. Но она ходила всегда неслышно, будто кошка, подкрадывалась невзначай, как тать. Она буянила и прежде, разбивала царства, ничтожила народы, бросала героев в прах, выводила в князья из грязи; но народы после тяжкого похмелья забывали вчерашние кровавые попойки, и скоро история оборачивалась сказкою. Теперь иное. Теперь история не в одном деле, но и в памяти, в уме, на сердце у народов. Мы ее видим, слышим, осязаем ежеминутно; она проницает в нас всеми чувствами... мы обвенчались с ней волей и неволею, и нет развода. История половина наша, во всей тяжести этого слова». А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в 2-х томах, т. 2, М., 1958, стр. 563—564.

[20]) В 1816—1818 гг. вышли в свет первые 8 томов «Истории Государства Российского», в 1821—1824 гг. — 9, 10 и 11 тома.

[21]) Его многочисленные исторические заметки венчаются в 1834 году «Историей пугачевского бунта».

[22]) Н. Полевой. История русского народа. Т. 2, М., 1830.

В своей работе на стр. 14 и 19 Н. Полевой, ссылаясь на труды английского историка Уильяма Робертсона, указывает, что история нового времени есть по существу история «после разрушения Рима», «история составления и разрушения государства Франков», а на странице 24 указанного сочинения утверждает, что «история древняя кончилась богочеловеком». По этому поводу Пушкин пишет следующее: «**История древняя кончилась богочеловеком,** говорит г-н Полевой. Справедливо. Величайший духовный и политический переворот нашей планеты есть христианство. В сей-то священной стихии исчез и обновился мир. История древняя есть история Египта, Персии, Греции, Рима. История новейшая есть история христианства... Зачем же г-н Полевой за несколько страниц выше повторил пристрастное мнение 18-го столетия и признал концом древней истории падение Западной Римской империи — как будто самое распадение оной на Восточную и Западную не есть уже конец Рима и ветхой системы его?»[23])

Прежде всего в этом пушкинском высказывании нужно выделить два момента. Это понимание им диалектического пути развития общества, того факта, что невозможно чисто формально с математической точностью отграничить одну культурно-историческую эпоху от другой, что не всегда в истории можно провести резкий водораздел между завершением одного и началом другого периода. Появление христианства, новой религии, религии рабов и угнетенных, религии, еще не признанной государством и преследуемой им, есть тем не менее уже свидетельство рождения нового мира, нового культурно-исторического явления. И вовсе не дата разрушения Рима и низложения Ромула Августа является концом древней истории. Даже чисто формальную дату заката Римской империи можно отнести почти на столетие назад, к моменту распадения ее на Восточную и Западную империи. Но подлинным началом конца ее все же следует считать именно появление нового могучего идеологического течения.

Далее. Историю развития новой европейской культуры Пушкин справедливо связывает с развитием христианства, которое, став единой общеевропейской религией, не только оказало огромное влияние на развитие культуры в разоренной и разрушенной великим переселением народов Европе, но влияние это на определенном этапе, по мнению Пушкина, было глубоко прогрессивно.

В то же время Пушкину совершенно чужда какая бы то ни было идеализация или абсолютизация значения христианской культуры. Для него неприемлемо понимание ее как чего-то исконно данного и неизменного. Пушкин и здесь проявляет себя как художник и мыслитель, способный оценивать факты с позиций историзма. Для него христианство — лишь **один из этапов** культуры, имеющий и свое внутреннее движение и развитие. Поэтому, высоко ценя деятельность и радикальные убеждения П. Я. Чаадаева, называя его Брутом и Периклесом, Пушкин в то же время не может принять ни историческую его концепцию в целом, ни чаадаевское понимание Реформации, оказавшей, как известно, колоссальное влияние на дальнейшее развитие как религиозного и философского мышления, так и на развитие культуры в целом.

В своих «философических письмах», «разбивших лед после 14 декабря» и «прозвучавших, подобно призывной трубе» (Герцен), Чаадаев, стремясь «характеризовать великие эпохи истории с моральной стороны» и «строго определять черты каждого века по законам практического

---

[23]) А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. I—XVI. Изд. АН СССР, 1937—1949. В дальнейшем все ссылки на А. С. Пушкина даются по этому изданию с указанием тома и страницы.

разума»[24]), отвергает всю культуру, предшествующую эпохе христианства, видя даже в величайших творениях Гомера «пагубный героизм страстей, грязный идеал красоты, необузданное влечение к земле»[25]). Далее, переходя к эпохе XVI века в европейской культуре, он пишет: «Ничто не способствовало так искажению картины новейшей истории, как предрассудок протестантизма»... «Всякий раскол в христианском мире разбивает то таинственное единение, в котором заключается вся божественная идея христианства и все его могущество»[26]).

Пушкин, естественно, не может согласиться с таким внеисторическим подходом к культуре прошлого. И в письме к П. А. Вяземскому 3 августа 1831 года он пишет: «Не понимаю, за что Чаадаев с братией нападает на реформацию, то есть на известное проявление христианского духа. Насколько христианство потеряло при этом в отношении своего единства, на столько же оно выиграло в отношении своей народности» (XIV. 25). То есть Пушкин справедливо видит в Реформации определенный, исторически неизбежный этап, связанный с общим стремлением к некоторой демократизации жизни. На проблемы христианства как идеологической основы средневековья («общего стремления христианского духа») Пушкин смотрит не с точки зрения верующего христианина, а с точки зрения исследователя культуры, видящего связь различных форм идеологии с характером культуры определенного периода времени.

О том, что это действительно так, свидетельствует тот факт, что Пушкин рассматривает Библию (которая для Чаадаева — лишь религиозная книга, противостоящая языческому миру Гомера), как и гомеровскую «Илиаду», в качестве великого исторического памятника. В письме к П. Я. Чаадаеву Пушкин замечает: «Ваше понимание истории для меня совершенно ново и я не всегда могу согласиться с вами... Не понимаю, почему яркое и наивное изображение политеизма возмущает вас в Гомере. Помимо его поэтических достоинств, это, по вашему собственному признанию, великий исторический памятник. Разве то, что есть кровного в «Илиаде», не встречается также и в Библии? (6/VII, 1833 — XIV, 188).

Для Пушкина Библия как историко-литературный памятник и средневековая христианская идеология совсем не одно и то же. Если Библия как художественный и исторический памятник всегда сохраняет свою первозданную ценность и «свою вечно новую прелесть», то христианская идеология есть явление меняющееся и определенным образом развивающееся. В том же письме к П. Я. Чаадаеву Пушкин продолжает: «Вы видите единство христианства в католицизме, то есть в папе. Не заключается ли оно в идее Христа, которую мы находим также и в протестантизме? Первоначально эта идея была монархической, потом она стала республиканской. Я плохо излагаю свои мысли, но вы поймете меня» (XIV, 188). Следует отметить, что характер демократизма, свойственного «республиканской идее» протестантизма, Пушкин отнюдь не преувеличивает, шутливо называя в письме к А. И. Тургеневу Иисуса Христа «умеренным демократом» (XIII, 79).

Существует мнение, что Пушкин знакомился со средневековой литературой главным образом через теоретиков и практиков западноевропейского романтизма. Безусловно, такой путь знакомства не только не исключен, но, вне сомнения, имел место. В пользу этой точки зрения говорит, в частности, большой интерес поэта к Вальтеру Скотту и как

[24]) П. Чаадаев. Философические письма. Казань, 1906, стр. 26.
[25]) Там же, стр. 64.
[26]) Там же, стр. 42, 45.

создателю романов на сюжеты из средневековой жизни и как автору очерков о рыцарстве. Так, в библиотеке Пушкина, описанной Б. Л. Модзалевским, помимо многочисленных романов Вальтера Скотта имелись и его же «Опыты о рыцарстве» и «Письма Павла», содержащие описание быта, нравов и культуры средневекового рыцарства[27]).

В пользу этой же точки зрения говорит и тот факт, что в ряде случаев к «романтической поэзии» Пушкин одновременно относит Байрона и Мильтона, Данте и Сервантеса, «Нибелунгов» и «Лузиады» Камоэнса, то есть усматривает некую общую связующую нить между средневековой поэзией и поэзией романтической, в нашем понимании этого слова, связь, особенно подчеркивавшуюся самими романтиками.

В то же время нельзя не видеть и того факта, что Пушкин не приемлет субъективного произвола в понимании истории поэзии (литературы), свойственного романтикам. Так, он решительно не согласен с точкой зрения А. Бестужева-Марлинского, высказанной последним в статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов». Бестужев пишет: «Словесность всех народов, совершая свое круготечение, следовала общим законам природы. Всегда ее первый век был возрастом сильных чувств и гениальных творений... гении смело кидаются в обход мимо толпы в поиске новой земли мира нравственного и вещественного; пробивают свои стези, творят небо, землю и ад родником вдохновений; впечатляют на веках свое имя, на одноземцах свой характер, озаряют обоих своей славою и все человечество своим умом!

За сим веком творения и полноты следует век посредственности, удивления и отчета. Песенники последовали за лириками, комедия вставала за трагедиею; но история, критика и сатира были всегда младшими ветвями словесности»[28]).

Пушкин в своих возражениях на статью Бестужева и в почти одновременно начатой, но неоконченной статье «О поэзии классической и романтической» замечает: «Спрашивается, которая из новейших словесностей являет постепенность, своевольно определенную г. Бестужевым? Романтическая поэзия началась триолетами. Таинства, лэ, фаблио предшествовали созданиям Ариосто, Кальдерона, Данте, Шекспира... Во Франции романтическая поэзия долго младенчествовала, лучший стихотворец времени Франциска I Marot Rima des triolets, fit florir la ballade. Проза уже имела значительный перевес: Монтень, Рабле были современниками Марота». «В Италии и в Гишпании народная поэзия уже существовала прежде появления ее гениев. Они прошли по дороге уже проложенной: были поэмы прежде Ариостова Орландо, были трагедии прежде созданий де Вега и Кальдерона...» (XI, 26—26, 37)[29]).

Из всех этих высказываний, во-первых, напрашивается вывод о том, что для Пушкина существовали какие-то иные пути знакомства со средневековьем, пути личного, самостоятельного постижения средневековой культуры. Во-вторых, достаточно последовательное неприятие точки зрения романтиков на историю литературы заставляет предположить, что у поэта была своя, достаточно определенная система взглядов на

[27]) Б. Л. Модзалевский. Библиотека А. С. Пушкина. СПб., 1910. № 1369. Scott Walter. The pros Works of Sir Walter Scott. Paris, 1827, T. I, V, VI. Библиотека Пушкина собиралась лишь в 30-е годы и не дает сколько-нибудь полного представления о тех произведениях, которые были хорошо известны поэту. Но наличие в ней того или иного произведения может служить решающим аргументом для доказательства знакомства Пушкина с этим произведением.

[28]) А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в 2-х томах, т. 2, М., 1958, стр. 547.

[29]) Замечание Пушкина относительно перевеса прозы связано с возражением Бестужеву, полагавшему, что роман явился после лирики, эпопеи, трагедии и комедии. (А. Бестужев, т. 2, стр. 572).

интересующий нас предмет, опираясь на которую, он мог критиковать Бестужева-Марлинского.

Даже на основании книг, сохранившихся в пушкинской библиотеке, мы можем говорить о довольно пристальном внимании ее владельца к литературе, связанной с эпохой средних веков. Здесь есть книги и по истории средневековой Европы, и по истории ее литературы[30]), мы находим здесь и сборники легенд, новелл и фаблион[31]), несколько изданий романа о Ренаре[32]).

Судя по имеющимся материалам (книги из личной библиотеки, статьи, письма, частные замечания и художественная практика), Пушкин не был знаком со средневековой поэзией на латинском языке. С ранним периодом средневековья он связывает только существование хроник и христианских легенд. Он пишет: «Западная империя клонилась быстро к падению, а с нею науки, словесность и художества. Наконец она пала; просвещение погасло. Невежество омрачило окровавленную Европу. Едва спаслась латинская грамота: в пыли книгохранилищ монастырских монахи соскобляли с пергамента стихи Лукреция и Вергилия и вместо них писали на нем свои хроники и легенды». (XI, 36).

Древнейшие кельтские сказания были известны Пушкину только по «Песням Оссиана», изданным в России в прозаическом переводе Е. Кострова в 1792 году. Поскольку Пушкин знал о том, что «Песни Оссиана» являются гениальной фильсификацией английского поэта XVIII века, а не подлинным народным произведением, он, хотя и отдал в ранний период творчества (1814 год) дань общему увлечению оссианизмом («Кольна», «Осгар», «Эвлега» — 1, 29—38), не считал, видимо, возможным говорить о древних кельтских сказаниях как о реально существующем факте истории мировой литературы.

Единственное упоминание Пушкина об эпосе XI—XIII веков относится к «Песне о Нибелунгах». Это упоминание очень кратко и неопределенно и позволяет считать, что данное произведение Пушкин в силу каких-то причин (вероятно, ощутимого влияния куртуазной литературы, отсутствие сведений о ранних источниках) относил к более позднему периоду развития литературы, ибо ставит «Нибелунгов» в один ряд с «Божественной комедией» Данте и «Лузиадами» Камоэнса.

Пушкинское представление о начале средневековой литературы связано с рыцарской поэзией, с провансальской лирикой. «Поэзия проснулась под небом полуденной Франции, — пишет он. — Трубадуры обратились к новым источникам вдохновения, воспели любовь и войну, оживили народные предания, родился лэ, роман и фаблио. Темные понятия о древней трагедии и церковные празднества подали повод к сочинению таинств (mistere). Они почти все написаны на один образец и подходят под одно уложенье, но, к несчастию, в то время не было Аристотеля для установления непреложных законов мистической драматур-

---

[30]) См. у Модзалевского № 966. Hallam Henry. L'Europe au moyen âge. Traduit de l'anglai de M. Henry Hallam par M. M. P. Dudouit... Paris, 1828; № 1391. Sismondi I. Ch. L. De la Littérature du Midi de l'Europe Paris, 1829; № 1393. Sismondi. Histoire des Republiques Italiennes du moyen âge, Paris, 1826.

[31]) № 719. Cent (Les) Nouvelles. Suivent les Cent Nouvelles contenant le Sent Histoires Nouveaux qui juos moult, plaisants à raconter en toutes bonnes Compagnies... A La Haye. 1733 (2 тома); № 817. Le Contes du gay sçavoir. Ballades Fablieaux et traditions du moyen âge, publies par Ferd Langlé... Paris, 1823; № 911, № 1085. Fabliaux ou contes, fables et romans du XII et du XIII-e Siècle... Paris, 1829. (5 томов).

[32]) № 1310. Le Renard ou le Procès des Animaux... Paris, 1803; № 1324. Le Roman du Renard, publié D'après le Manuscrits de la Bibliothéque du Roi des XIII-e, XIV-e et XV-e Siécles par M. D. M. Méon. Paris, 1826; № 1325. Le Roman du Renard, Supplément, Wariantes et Corrections... Paris, 1835.

гии... В Германии (что довольно странно) отличилась новая сатира, едкая, шутливая, коей памятником остался Ренике Фукс...» (XI, 37).

Пушкин не дает в своих статьях и заметках развернутой характеристики всех средневековых жанров. Однако и в этом направлении у поэта есть интересные наблюдения. Наиболее подробно он останавливается на лирике трубадуров, которая была новым словом в поэзии, повлиявшим на весь дальнейший ход ее развития. Будучи сам непревзойденным мастером формы, виртуозно владеющим словом, Пушкин, говоря о трубадурах, особо останавливается на их поэтических достижениях: «...рифма отозвалась в романском языке; сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значащее, имело важное влияние на словесность новейших народов. Ухо обрадовалось удвоенным ударениям звуков — побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие — любить размеренность, соответственность свойственно уму человеческому. Трубадуры играли рифмою, изобретали для нее всевозможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы: явилось virlet, баллада, рондо, сонет и проч.» (XI, 37). Следует обратить внимание на то, что в данной статье Пушкин специально подчеркивает ограниченность попыток классифицировать произведения и литературные направления только с точки зрения их «духа», то есть содержания, и считает нужным строить эту классификацию, исходя из эволюции формы: «Если вместо **формы** стихотворения, пишет он, — будем брать за основание только **дух**, в котором оно написано, — то никогда не выпутаемся из определений. Гимн Ж.-Б. Руссо духом своим, конечно, отличается от оды Пиндара, сатира Ювенала от сатиры Горация, Освобожденный Иерусалим от Энеиды — однако же все они принадлежат к роду классическому.

К сему роду должны отнестись те стихотворения, коих **формы** известны были грекам и римлянам, или коих образцы они нам оставили...

Какие же роды стихотворений должны отнестись к поэзии романтической? Те, которые не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменились и заменены другими» (XI, 36). И хотя пушкинское определение нас сейчас полностью удовлетворить не может, требование поэта внимательно изучать саму художественную структуру произведения, то, что делает произведение явлением искусства, звучит вполне актуально.

Но внимание к форме не должно превращаться в самоцель. Пушкин указывает на постепенное измельчание, вырождение поэзии трубадуров. Канонизация содержания при усиленном внимании к форме (последнее на определенном этапе явилось огромным завоеванием средневековых лириков) привела к «обездушиванию» лирики, к утрате ею своего родового признака. От необходимости «придумывать самые затруднительные формы» «произошла необходимая натяжка выражения, какое-то жеманство, вовсе неизвестное древним; мелочное остроумие заменило чувство, которое не может выражаться триолетами. Мы находим несчастные сии следы в величайших гениях новейших времен.

Но ум не может довольствоваться одними игрушками гармонии, воображение требует картин и рассказов» (XI, 37). «Картины и рассказы», невозможные в лирике, составляют основу любых повествовательных жанров. И таким жанром в средние века был прежде всего рыцарский роман. Пушкин нигде и ни в коей мере не идеализирует крестовые походы как политический акт, но справедливо отмечает «благодетельное потрясение, произведенное крестовыми походами» (XI, 268)[33]), «на дух европейской поэзии», полагая, что средневековой поэзии Евро-

[33]) «О ничтожестве литературы русской».

пы рыцари сообщили свою набожность и простодушие, свои понятия о геройстве и вольность походных станов Готфрида и Ричарда» (XI, 37)[34]).

В то же время и «неверные», мавры, против которых воевали христианские рыцари, по мнению поэта, «имели решительное действие на дух европейской поэзии». «Мавры,— пишет он,— внушили ей исступление и нежность любви, приверженность к чудесному и роскошное красноречие востока...» (XI, 37). Исходя из уровня, достигнутого современной медиевистикой в области истории литературы, мы можем отметить очень глубокое проникновение русского поэта в понимание сложных синтезирующих процессов, происходивших в культуре средневековья.

Что касается городской средневековой литературы, то у Пушкина встречается лишь приведенное выше суждение о «Романе о Ренаре» как о «едкой, шутливой сатире». Кроме того, в написанной несколько позднее статье «О ничтожестве литературы русской», повторяющей некоторые положения так и не завершенной статьи «О поэзии классической и романтической», Пушкин заметил, что «Гете оживил сатиру Ренике Фукс». Это подало повод думать, что Пушкин знал только Гетевское произведение и считал роман о Лисе специфически немецким явлением. Такое предположение не точно. Во-первых, как уже было указано, в библиотеке Пушкина находятся французские издания средневекового животного эпоса. Кроме того, и это особенно интересно, Пушкин читал это произведение на старофранцузском языке и пытался сделать перевод оного на современный французский язык. Рукопись поэта со старофранцузским текстом и черновым вариантом перевода приводится Т. Г. Зенгером в сборнике «Рукою Пушкина»[35]).

Одновременно с этим следует заметить, что относя лирику трубадуров, лэ и рыцарский роман, мистерии и фаблио к «смиренному началу романтической поэзии», к «опытам», по отношению к которым «строгие приговоры французских критиков были бы справедливы» (XI, 37), «Роман о Ренаре» Пушкин ставит в один ряд с произведениями Данте и Шекспира.

Такое сопоставление не должно вызывать особого удивления. Во-первых, Пушкин пишет не подробную историю европейских литератур, а небольшую заметку, где стремится указать на общие тенденции литературного развития. Во-вторых, сопоставление с Данте, если исходить из хронологических данных, вполне оправдано, ибо, как указывается в современной литературе, «Роман о Ренаре» во Франции сложился как нечто целое лишь к концу XIII века[36]), а нижненемецкая поэма, первое целостное произведение на тему в Германии («Reinike de Vos»), была издана в Любеке лишь в 1498 году, то есть в конце XV века[37]).

Как уже указывалось, Пушкин не выделяет как самостоятельные периоды Средневековье и Возрождение. Тем не менее он отмечает в качестве следующего этапа в развитии европейской литературы время, когда «отрасли ее быстро и пышно расцвели, и она является нам **соперницею древней музы»** (XI, 37).

Пушкин, как явствует из последнего замечания, вовсе не связывает новый этап в развитии культуры только с возрождением классической древности, а понимает его как следующую ступень в развитии национальных литератур, позволяющую не подражать, а соперничать с

[34]) «О поэзии классической и романтической».
[35]) Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.-Л., 1935.
[36]) История французской литературы. Изд. АН СССР, т. I, М.-Л., 1946.
[37]) История немецкой литературы в пяти томах. Изд. АН СССР, т. I, М., 1962.

произведениями античных авторов. Этому новому этапу в развитии европейской поэзии Пушкин уделяет в своих общих высказываниях значительное внимание, внимание большее, чем то, какое в рассмотренных нами заметках уделено литературе средневековья.

На вопросах о том, как Пушкин оценивал эпоху Возрождения в целом и на его отношении к творчеству крупнейших художников этой замечательной страницы в истории мировой культуры, мы остановимся в следующей статье.

СОДЕРЖАНИЕ

Ф. З. Канунова. Концепция личности в эстетике и творчестве Бестужева 30-х годов 3
В. М. Шамахова. Проблема романтизма в эстетике Н. Полевого. 26
А. С. Янушкевич. Э. Т. А. Гофман в России (В. Г. Белинский о Гофмане) 38
Л. А. Герасименко. О жанровой природе романов И. С. Тургенева 50-х годов («Рудин», «Дворянское гнездо»). 50
К. О. Варшавская. Художественное время в новеллистике 80—90-х годов. (К постановке проблемы). 61
Л. М. Шкаруба. Эстетические взгляды К. М. Станюковича 1870-х годов 70
А. А. Ачатова. Из наблюдений над лирической прозой И. А. Бунина. 83
С. М. Денисова. Творчество Н. Телешова в годы реакции. 91
Г. С. Прадивляный. Проблема романтического героя в поэме Александра Блока «Возмездие». 101
Н. Н. Киселев. «Выстрел» А. Безыменского и его место в сатирической драматургии конца 20-х годов. 109
Н. Н. Киселев. Агитационная комедия периода гражданской войны. . . 130
Н. Т. Хаустов. В. С. Розов о творчестве драматурга. 142
В. Н. Сушкова. Художественное своеобразие автобиографической трилогии П. И. Замойского. 150
В. М. Яценко. Ромен Роллан об Ибсене. 158
Н. Б. Реморова. Вопросы западноевропейской культуры средних веков и Возрождения в статьях и заметках А. С. Пушкина (статья первая). 173

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ
Томск. Изд. ТГУ, 1973 г., 186 с.

Старший редактор **В. С. Сумарокова.**
Редактор **В. А. Малаховская.**
Технический редактор **Р. М. Подгорбунская.**
Корректоры **В. Д. Иванушкина, Л. С. Могилина.**

К306053. Сдано в набор 28/I 1971 г. Подписано к печати 6/III 1973 г.
Формат 70×108 1/16; объем печ. л. 11,62; бум. л. 5,81; уч-изд. л. 14; усл. п. л. 16
Заказ № 473. Тираж 500. Цена 1 руб. 40 коп.

Издательство ТГУ, Томск, 10, пр. Ленина, 36.
Типография «Советская Сибирь», г. Новосибирск.

1-124011

Томский госуниверситет 1878
Научная библиотека 00700317