

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА

В ы п у с к II

Редактор — кандидат филологических наук, доцент А. А. Ачатов, а.

С Издательство Томского университета

77.2

В. Д. МОРОЗОВ

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ Н. И. НАДЕЖДИНА В «ТЕЛЕСКОПЕ»

В истории русской журналистики 30-х годов XIX века особое место принадлежит журналу Н. И. Надеждина «Телескоп», в котором в отличие от целого ряда других изданий, тяготивших к защите более или менее традиционных литературных представлений, с наибольшей отчетливостью запечатлелся переходный характер эпохи. На страницах этого журнала и прежде всего в программных выступлениях издателя можно было найти как то, что связывало «Телескоп» с романтико-идеалистическими теориями искусства, так и то, что превращало его в провозвестника качественно иных, по объективному смыслу своему, реалистических воззрений. Поэтому не случайно в большом количестве исследований, или прямо адресованных Надеждину, или касающихся его деятельности в какой-то связи, уже начиная с «Очерков гоголевского периода русской литературы» Н. Г. Чернышевского, в том или ином плане затрагивалась проблема — Надеждин и реализм, решение которой разделило всех пишущих на два лагеря: на тех, кто готов был признать в Надеждине поборника реализма (а значит и предшественника Белинского), и тех, кто отрицал это. В дореволюционном литературоведении о Надеждине, как об одном из наиболее глубоких предшественников Белинского, писали Н. К. Козмин, С. Весин, А. Скабичевский, С. Трубачев, А. Пыпин, П. Милюков¹, противоположную точку зрения последовательно защищали М. Филиппов, И. Иванов и особенно С. Венгеров.²

В какой-то степени категоричность подхода к Надеждину сохранилась и в работах советских исследователей — здесь также нередко можно встретить взаимоисключающие оценки³, но в целом побеждает стремле-

¹ Так, например, С. Весин в «Истории русской журналистики двадцатых и тридцатых годов» (С.-П., 1881) утверждает: «Замечательным предшественником Белинского в области критики был московский журналист Надеждин... Он дал критике научное основание и познакомил молодое поколение с различными философскими и эстетическими вопросами, которые потом дали содержание многим статьям Белинского» (стр. 426, 427).

² В противоположность С. Весину в предисловии к первому тому полн. собр. соч. Белинского (С.-П., 190090) С. Венгеров, в частности, пишет: «Лучшее в «Литературных мечтаниях», то, что сообщает им непреходящий интерес, ничего общего с Надеждиным не имеет» (стр. 397).

³ По мнению А. Лаврецкого, Надеждин «даже не пытается философски осветить проблему русской культуры, подойти к вопросу с социально-исторической точки зрения... делает невероятные ошибки, уступая Марлинскому, Полевому, Вяземскому в художественном вкусе, который временами их выручал» (Историко-литературная концепция Белинского, ее предшественники, последователи

ние, развивая основополагающие идеи Н. Г. Чернышевского о сложности положения критика в литературной борьбе эпохи, указать не только на заблуждения или, наоборот, достижения издателя «Телескопа», а вскрыть истоки и характер противоречий Надеждина, дать объективный всесторонний анализ эстетических представлений критика в их органической цельности⁴.

В данной статье, отнюдь не претендующей на исчерпывающее решение проблемы, рассматриваются некоторые, как нам представляется, заслуживающие внимания особенности позиции Надеждина в «Телескопе».

* * *

В наиболее крупных работах Надеждина 30-х годов нельзя не увидеть стремления решать проблемы литературы в широкой исторической перспективе, на основе учета эстетического опыта античной древности и средних веков, выявления плодотворного начала искусства прошлого, что явилось большим методологическим завоеванием русской критики. Не меньшее значение в этом плане приобретал и отказ от имманентного рассмотрения литературно-эстетических вопросов: определяя современное направление литературы и намечая пути ее дальнейшего развития, Надеждин придерживается принципа зависимости художественной жизни от характера эпохи, формирующей тот или иной склад человеческой личности. При этом важно подчеркнуть, что к осознанию специфических особенностей нового времени критик идет теми же путями исторических параллелей, которые так часто и охотно использовались им при построении концепции мировой литературы.

История человечества «есть не что иное, как беспрестанное движение, непрерывный ряд изменений», — утверждает Надеждин в речи «О современном направлении изящных искусств»⁵. Правда, значимость этого утверждения несколько ограничивается идеалистической трактовкой человеческой природы, которая в сущности своей «единая и неизменна» и «бытие» которой «подлежит непреложным законам, предначертанным вечною мудростью». Но тем не менее «по необходимому условию жизни», — признает Надеждин, — «непреложное единство сущности выражается бесконечным разнообразием явлений»⁶.

В контексте исканий эпохи глубоким смыслом наполнялись обе части данного высказывания — единая, идеологически обоснованная сущность человеческой природы выражается в зависимости от места и времени в различных, порой диаметрально противоположных состояниях, — в подобном ходе мысли нетрудно заметить элементы характерной для 30-х годов идеалистической диалектики. Сама сущность человеческой природы, по мнению Надеждина, оказывается диалектически противоречивой, так как складывается из двух враждебных начал: «вещества и духа». Если тяжестью вещества человек вовлекается в физический мир и попа-

и критики в сб.: «Белинский — историк и теоретик литературы». М. — Л., АН СССР. 1949, стр. 50). По-другому и, как нам представляется, более правильно судит С. М. Осовцов: «При всех своих противоречиях эстетические взгляды Надеждина были по тому времени передовыми, прогрессивными. Их можно рассматривать как своеобразное преддверие эстетической системы Белинского и Чернышевского». «Предшественник В. Г. Белинского». Уч. зап. Ленинградского пединститута им. А. И. Герцена, т. 134, 1957, стр. 115).

⁴ «Признание сложности Надеждина менее всего означает механическое примирение противоположностей, — справедливо пишет Ю. В. Манн. — Всегда полезно сделать шаг вперед от простой констатации противоречий и спросить себя, не скрывается ли за ними что-то другое, более важное, объясняющее эти противоречия „изнутри“» («Русская философская эстетика». М., 1969, стр. 49).

⁵ М., 1833, стр. 8.

⁶ Там же.

дает «под иго необходимости», то силою духа он выходит «за пределы вещественности», становится «причастным вечной свободы»⁷.

Две фазы — «вещественную» и «духовную» — проходит в своем развитии как отдельный человек, так и целое человечество, в зависимости от того, какой из противоречащих друг другу компонентов выдвигается на первый план. Если «греко-римская древность представляет полный период развития вещественной жизни всего человечества», то «духовное направление совершило круг свой в рыцарско-иерархическом образовании времен средних»⁸. Характер современной эпохи Надеждин определяет на основе сопоставления с «вещественной» и «духовной» фазами, уже пройденными историей. В результате сопоставления критик приходит к основополагающему выводу о том, что настоящее не повторяет ни ту, ни другую фазу, в целом оно чуждо им, но различие не является абсолютным. «Безусловная уверенность к действительности столь же мало свойственна нам,— заявляет Надеждин,— как и безусловная преданность собственным мечтаньям»⁹. Не склонный «к детским играм с природой», современный человек вместе с тем «не разорится и на воздушные замки», так как всеобщее значение получила наклонность к «размышляющей отчетливости».

Одним из первых Надеждин проницательно заметил поворот внимания современников к «минувшему», к богатствам, накопленным тысячелетиями во всех «отраслях деятельности», во всех «направлениях», что не могло не воспитывать уважения к «опытности». Историческое созерцание, обогащающее человечество данными «тысячелетнего опыта», не было случайной прихотью или проявлением экзотических интересов какой-то группы ученых,— потребность в нем диктовалась насущными интересами познания настоящей действительности, ее специфических особенностей, загадок и тайн. «Мы не потворствуем и не враждуем с действительностью; но, изведавши ее тысячелетними наблюдениями, допытываем у ней строго все сокровенные ее тайны и распоряжаемся ими полновластно для определения наших идей и достижения наших целей; равным образом не чуждаемся и не увлекаемся игрою понятий, но, наученные вековыми опытами, поверяем создаваемые нами системы на оселке действительности»,— пишет Надеждин в статье «Современное направление просвещения»¹⁰.

В приведенных высказываниях обращает на себя внимание компромиссность решений: настоящее, не повторяя прошлых эпох, тем не менее не отделяется от них полностью,— ему не свойственна безусловная уверенность к действительности и в то же время вражда с ней, оно не чуждо игры понятий, но и не предается им безусловно. Надеждин ищет примиряющую, уравнивающую тенденцию, много раз говорит о необходимости соединения полярных направлений, о стремлении к синтетичности как характерной черте современности, но он не считает это стремление определившимся до конца. В его представлении новая эпоха находится в состоянии изменчивости, текучести — она еще далека от полной стабилизации. «Мы чувствуем себя в веке брожения и кризиса,— заявляет критик в речи «О современном направлении изящных искусств». — Обветшавшие предания минувшего всюду рушатся, дабы дать место новой, всеми требуемой будущности»¹¹.

⁷ «Телескоп», № 1, 1831, стр. 7.

⁸ Там же, стр. 8.

⁹ Там же, стр. 9.

¹⁰ Там же, стр. 10.

¹¹ Н. И. Надеждин. О современном направлении изящных искусств. М., 1833, стр. 46.

Тщательно анализируя разнообразные проявления умственной деятельности своих современников, Надеждин верно указал на критическую направленность их исканий, выразившуюся в отказе от устоявшихся принципов и догматов, ниспровержении прежних авторитетов и «строгом допросе явлений». Поколение 30-х годов, по мнению критика, одинаково не удовлетворяли и отрывочное «собрание познаний», отличавшее античность, и «логическая игра понятий», свойственная средневековой. «Настоящий век» собирает «с мира явлений повторения идей, обретаемых умом во внутренней глубине своей», — так в духе философии идеализма обозначаются Надеждиным пути проникновения в глубины действительности¹².

«Строгий допрос явлений» не означал увлечения эмпирическими данными: характерной чертой нового времени критик считает настойчивую тягу к целостно-синтетическому, всеобщему рассмотрению мира, к выработке «совершеннейшего представления» о «полном развитии полной жизни».

В свете этих суждений становится понятным отношение Надеждина к идеалистическим системам Канта, Фихте и Шеллинга, в которых он искал соответствия главенствующему направлению века «к всеобщности». Надеждин отнюдь не против систем, обнимающих действительность «в стройном воззрении», но система не должна оставаться «в уединении» от опыта, она должна поверяться «на оселке действительности». Отсюда признание односторонности философии Канта, который ограничился «одними явлениями внутреннего опыта, без всякого внимания к внешней действительности». Отсюда и довольно резкая критика «трансцендентального исступления Фихте», полностью отрекшегося «от бытия в пользу мышления», — критика, сопровождавшаяся признанием «исполниского величия гения» Фихте, возведшего «умозрение в высший зенит свой»¹³. Подлинное знамение времени Надеждин нашел в системе Шеллинга, «отца нынешней германской философии», «мужа, поистине великого и дивного», соединившего «в себе исполниский ум с исполниской фантазией». Шеллинг, по словам Надеждина, «не мог остановиться на крайней точке трансцендентального идеализма, на которую вознесся вслед за Фихте, но, опершись своею обширною опытностью на краеугольном камне натуральной философии, шагнул далее и утвердился в высшем пункте зрения, откуда природа и дух слились для него в одно великое целое. Пункт сей находился в идее безусловного тождества»¹⁴. Высочайшая оценка философии тождества объясняется тем, что именно в ней Надеждин увидел удовлетворение требований эпохи. Шеллинг вполне «разгадал век свой» и в том, что «все трансцендентальные построения духа человеческого получили в его системе «вещественность» без малейшего ущерба идеальности», и в том, что в едином, законченном умозрении дал общую картину бытия, объединил весь мир в гармоническом целом. Шеллинг «воззвал из уничтожения опыт, не тот дробный опыт, которого крохами питаются эмпирики, но живое и стройное преследование действительности при лучезарном свете идей, во всех ее отраслях»¹⁵. Надеждин особенно подчеркивает, что создатель философии тождества строит свою систему не на одних метафизических тонкостях и диалектических сплетениях ума, а собирает раздробленные яв-

¹² «Телескоп», № 1, 1831, стр. 17.

¹³ Там же, стр. 18.

¹⁴ «Телескоп», № 6, 1832.

¹⁵ «Телескоп», № 1, 1831, стр. 18—19.

ления в живое единство «для уразумения истинного смысла бытия и основного значения жизни».

Еще большее значение в плане открытия «сокровенных тайн действительности», полноты и универсальности охвата мира приобретало в системе Шеллинга искусство. Увенчивая систему «трансцендентального идеализма» философией искусства, что, впрочем, было характерно для всех идеалистических систем конца XVIII — начала XIX в., Шеллинг пишет: «Искусство является философу чем-то высочайшим, словно открывает его взору святая святых... Искусство нужно считать единственным и от века существующим откровением, какое может быть; искусство есть чудо, которое, даже однажды совершившись, должно было бы уверить нас в абсолютной реальности высшего бытия»¹⁶. Художественное произведение, в концепции философа, — это средство для «многократного отображения бесконечной жизни во всей ее полноте»¹⁷.

Надеждину чрезвычайно импонируют рассуждения философа на эту тему. Он также готов признать, что «полнейшее и торжественнейшее откровение жизни представляют всегда искусства — плоды творческой деятельности гения»¹⁸. Большую часть статьи «Современное направление просвещения» критик и отводит определению задач нового искусства, в разных вариациях формулируя мысль о необходимости приближения к идеалу всеобщности, отражения глубинных загадок бытия в его беспредельности.

Подлинные создания искусства, по мысли Надеждина, не представляют односторонних слепков с какой-то одной «фазы мироздания», но «образуются по всеобъемлющему идеалу полной жизни». Ведущим жанром эпохи закономерно становится роман, представляющий «просторную раму для свободного живописания беспредельной пучины жизни»¹⁹. Роман отодвигает на второй план даже драму, так как драма обрабатывает и историю и современность «в бесчисленных лоскутках», не дает универсального охвата, доступного только роману, полностью разрешающему задачу современного направления поэзии.

«Дух века» обусловил не только «беспредельную всеобъемлемость» романа, но и «соединение его с историей», отличающееся «строгой привязанностью к истине». Надеждин особо подчеркивает это последнее — «привязанность к истине», — он убежден, что в произведениях и на современную, и на историческую тематику ощутимо стремление к воссозданию самой жизни, что драма и роман представляют совершенную историю, не уступая ей ни в полноте, ни в верности.

Предвосхищая позднейшие определения Белинского, Надеждин пишет о «поэзии жизни», пышный расцвет которой переживают его современники, а «полуденное сияние» увидят потомки. Однако совпадение суждений Надеждина о некоторых особенностях литературы нового времени с формулировками Белинского, относящимися, например, к реалистическому роману, свидетельствуя об остроте мысли критика, тем не менее не дают оснований для отождествления позиции Белинского с позицией Надеждина. Сущность поразительно похожих по форме заявлений оказывается разной, так как Надеждин никогда не был сторонником полноты и истинности изображения в поэзии общественной жизни в ее социальном аспекте. Надеждинское понимание романа, так же как и общее понимание поэзии, в значительной степени восходит к эстетике Шеллинга и его последователей.

¹⁶ Ф. В. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма. ОГИЗ, 1936, стр. 394, 380.

¹⁷ Там же, стр. 393.

¹⁸ «Телескоп», № 1, 1831, стр. 28.

¹⁹ Там же, стр. 38.

«Роман должен быть зеркалом мира, по меньшей мере зеркалом своего века, — пишет Шеллинг... — Роман, затрагивая в человеке все, должен привести в движение и страсть; ему дозволен предельный трагизм, равно как и комизм»²⁰. Вырванное из контекста данное высказывание представляется чрезвычайно широким, — казалось бы, оно открывает перспективу для реалистического искусства (и в конечном итоге, как и в построениях Надеждина, в нем, действительно, содержатся элементы такой возможности: если роман — зеркало века, то почему бы романисту не обратиться и к социальной картине его жизни?). Но Шеллинг дает иную расшифровку, отвечающую духу идеалистической эстетики: «Роман должен быть зеркалом общего хода человеческих дел и жизни, а потому не может быть частной картиной нравов, в которой мы никогда не выйдем за пределы узкого горизонта социальных отношений»²¹.

Один из последователей Шеллинга — Бахман, книга которого получила в специальной статье чрезвычайно высокую оценку Надеждина²², дает на этот счет еще более убедительные разъяснения. Бахман констатирует, что в соответствии с требованиями новейшего времени «с тесного поприща частных отношений» роман переносит нас «к созерцанию великой, живой картины целого мира», что, удовлетворяя «духу романтизма», этот жанр стал более субъективным. Подчеркнув, что душа романа — любовь, Бахман пишет: «Подобно сновидению, роман должен возвышать нас от обыкновенных отношений и вседневных предметов жизни к миру высшему и свободнейшему»²³.

О близости взглядов Надеждина идеалистической концепции искусства свидетельствуют не только признание плодотворности идей Шеллинга и высокая оценка эстетики Бахмана, но и ряд дополнительных разъяснений, которые критик давал в многочисленных статьях, особенно в первые годы издания «Телескопа». В 1831 году в «Телескопе» одна за другой помещаются статьи, задающие «тон» журналу, определяющие его направление, эстетическую платформу издателя: «Современное направление просвещения» (№ 1), «Борис Годунов» (№ 4), «Необходимость, значение и сила эстетического образования» (№ 10), «Наложница» (№ 10). Но ни одна из этих статей, взятых в отдельности, не может дать полного представления об эстетических воззрениях критика, точно так же, как вне идей последующей статьи оказываются не совсем ясными, порой двусмысленными, идеи предыдущей.

Такие определения Надеждина, как «поэзия жизни», «истина изображения», «уравнение поэзии с беспредельной полнотой жизни», рассматриваемые изолированно, в пределах только одной — первой — телескопской статьи могут привести к совершенно неправильным заключениям об эстетических исканиях критика. Подлинное содержание этой статьи с ее далеко идущими определениями раскрывается лишь в свете основного содержания статей, написанных позднее.

Уточняя и разъясняя отдельные положения программного выступления Надеждина, более поздние статьи не оставляют сомнений в том, что Надеждин лишь в частных случаях, например в некоторых суждениях

²⁰ Ф. В. Шеллинг. *Философия искусства*, М., 1966, стр. 383.

²¹ Там же, стр. 385.

²² О переводе на русский язык «Всеобщего начертания теории изящных искусств» Бахмана. «Телескоп», № 6 и 7, 1832. В статье Надеждина, в частности, читаем: «Но в бесчисленном множестве фанатических энтузиастов нового учения были и умеренные мыслители, заключившие себя в должных границах любознательности и принесшие теории изящного существование пользу благоразумным применением к ней нового философического взгляда. Между ними особенное счастье у нас в России послужило Бахману»...

²³ «Всеобщее начертание теории искусств Бахмана», ч. II, М., 1833, стр. 104.

о своеобразии и значении романов В. Скотта, прорывался к закрепившимся затем в эстетике Белинского выводам, но в осмыслении общезаэстетических проблем оставался на идеалистических позициях. Его суждения о «поэзии жизни» или «истинне изображения» были наполнены совершенно очевидным, характерным для 30-х годов в целом романтико-идеалистическим смыслом.

Как и прежде, в «Вестнике Европы», Надеждин ограничивает сферу искусства, утверждая, что его назначение состоит в отражении только изящных сторон действительности. Он говорит о «воспроизведении действительности» в литературе, называет литературу «зрелищем действительности», однако тут же добавляет — «но зрелищем изящным». «Какое существенное назначение всякого изящного творения? Воспроизведение действительной жизни, по образцу изящества, или что то же, представление ее в совершенном равенстве с собою», — пишет критик в статье о «Наложнице» Баратынского²⁴. По глубокому убеждению Надеждина, вселенная, в ее самых разнообразных проявлениях, начиная от пылинки и кончая космосом, есть торжество высочайшей гармонии, образец высочайшего изящества: «печать красоты сияет на всех творениях, составляющих великолепный храм природы». Поэтому требование представлять в литературе действительность «в совершенном равенстве с собою» сразу же ориентировало на отражение гармонии, красоты действительности в адекватных изящных созданиях.

С некоторыми специфическими отступлениями и вариациями Надеждин развивал мысли, восходящие к эстетике немецких романтиков и отчасти Шиллера. В статье «Герцен и вопросы эстетики его времени», обратившись к проблеме «идеального» и «реального», Л. Я. Гинзбург справедливо пишет: «Понятие реального в этой эстетике следует, разумеется, строго разграничивать с тем, что впоследствии понималось под реализмом в искусстве». «Реальный план» и Шиллер, и немецкие романтики трактовали... в высшей степени идеалистически, строго отделяя его от «низкой», «пошлой» действительности, которая, по убеждению Шиллера, вообще должна оставаться за пределами искусства»²⁵.

Утверждая, что в основе изящного лежит «идея красоты вечной и беспредельной», Надеждин соотносит эту красоту с гармонией жизни, которая является конечным результатом божественного откровения. В художественных произведениях, заявляет критик, «дух наш» выступает в качестве «достойного соперника творящего духа всеобщей жизни и защищает торжественно свое подобие всезидательному божеству». По логике рассуждений Надеждина оказывается, что изящное произведение есть не что иное, «как малый мир, образ великой вселенной в миниатюре», но в смысле повторения красоты и гармонии, царящих во вселенной.

Однако вслед за этим суждением неизбежно вставало два вопроса: о пределах человеческих возможностей в создании наиболее тождественной картины прекрасного мира и мрачных «пятнах» и «теньях», осложняющих лучезарность бытия. Надеждин признает, что человек не в состоянии постигнуть всю совокупность прекрасных явлений, образующих гармонию мироздания, — ему доступны лишь отдельные части, отдельные отрывки, он не может соединить в одном фокусе все «лучи жизни», рассеянные в великом творении природы и ярко запечатлевшие ее совершенство. Но, обращаясь к деталям, отдельным частям величественной картины, художник видит в них «бесчисленные аккорды» «всеобщей симфонии», «открывающейся в минуты превышеземного

²⁴ «Телескоп», № 10, 1831, стр. 232.

²⁵ «Проблемы изучения Герцена», М., АН СССР, 1963, стр. 123—124.

одушевления». Тот или иной эпизод человеческого бытия, точно так же, как любое описание явлений и предметов неодушевленного мира, сами по себе не обладают самостоятельной художественной ценностью, они приобретают таковую в свете высших идей, в случае их изображения «в идеальной перспективе». В статье о «Наложнице» Баратынского Надеждин пишет: «Вид безбрежного песчаного моря, расстилающегося под раскаленным аравийским небом, где бледнеет один только пепел истлевшей жизни, может легко ожесточить сердце наше против природы: но пусть художник изроет сыпучие его волны хотя неверным, полуизглаженным следом усталого дромадера или пусть только подернет легкою тенью летучего пара, предчувствие жизни примирит нас с сею ужасною картиною всеобщего омертвения»²⁶.

Отдавая должное пронизательности и глубине надеждинского понимания проблемы «очеловечивания» искусства²⁷, необходимо тем не менее подчеркнуть, что «человеческое» предстает в концепции критика в весьма ограниченном объеме. Он отстаивает единственно возможный путь изображения человека — путь идеализации. Это не значит, что Надеждин не замечал диссонансов общественной жизни или буйных страстей, искажающих человеческую природу, он даже допускал возможность их отражения в искусстве, но под определенным углом зрения.

Красота появляется в точке пересечения истины и блага, что придает художественным произведениям несомненный нравственный смысл, — поэтому мрачные «пятна» и «тени» не должны «вредить внутреннему достоинству мира нравственного». Надеждин настоятельно требует только такого изображения человека, которое не разрушает веры «в общую гармонию бытия», веры, необходимой «для отрады чувства, ободрения воли и успокоения разума». Делая особенный упор на нравственно-воспитательном значении искусства, критик рассматривал эстетическую занимательность в неразрывном единстве с нравственным достоинством, и в этом отношении он выступал как поборник — до определенных пределов — критерия пользы, не замечая того, что данный критерий вступал в противоречие с идеей свободы художественного творчества. По мысли критика, описание пороков и преступлений приобретает требующую воспитательную направленность, «когда волшебным жезлом искусства будет возвышено до ужасающего величия, приводящего в назидательный трепет, или умячено до трогательной слабости, возбуждающей умиленное соболезнование»²⁸.

Надеждин категорически отверг принятое им в свой адрес обвинение Баратынского в том, что многие журналисты призывают к воспеванию добродетелей, а не пороков, к изображению лиц, достойных подражания, а нравственными объявляют произведения, в которых наказывается порок и награждается добродетель. Но негодовать Надеждин мог лишь по поводу утрировки, нарочитого заострения Баратынскими отдельных положений, так как, отвергнув классицистскую схему торжества добродетели, он неуклонно проводил довольно жесткое размежевание нравственного и безнравственного, оставляя второе в общем-то за пределами литературы. Ведь Баратынский имел в виду прежде всего Надеждина, когда писал о журналистах, назвавших «развратными» «Онегина», «Цыган», «Нулина» и другие произведения Пушкина.

И Баратынский, и Надеждин, казалось бы, одинаково требуют пол-

²⁶ «Телескоп», № 10, 1831, стр. 233—234.

²⁷ Нельзя не отметить актуальности мыслей Надеждина на эту тему. Как бы предвидя возможность «расчеловечивания» современного буржуазного искусства, критик писал: «Безумен художник, оживляющий образ улитки на полотне или перелагающий на музыкальные ноты лягушачье кваканье».

²⁸ «Телескоп», № 10, 1831, стр. 236.

ноты и истины в изображении нравственного мира, однако разность исходных позиций обусловила принципиальное различие в практическом применении этих требований. Баратынский опирается в своих рассуждениях на более конкретное представление о нравственности, нежели Надеждин. Поэт непосредственно обращается к опыту светской жизни, которая стала предметом изображения в «Цыганке» («Наложнице»), и констатирует, что добродетель играет в свете «довольно второстепенную роль», как и во всем мире, «где большею частью добродетель страдает, а порок блаженствует». Другим исходным моментом явилось для него как автора элегий признание диалектичности человеческого характера: «По большей части наши добрые и злые начала так смежны, что нельзя провести разделяющей линии между ними»²⁹. Поэт убежден, что в жизни нет ни людей совершенно добродетельных, ни людей до конца порочных, что характеры смешанные «одни естественны, одни нравственны: их двойственность и составляет их нравственность»³⁰. Так как один и тот же характер попеременно обнаруживает себя то добродетельным, то порочным, «нравственный вывод внушает нам, без всяких посторонних соображений, всякое лицо, верно снятое с природы»³¹. Нравственность или безнравственность художественных произведений находится, таким образом, в прямой зависимости от степени полноты и верности описания человека в диалектике его характера. Баратынский не отрицает воспитательного воздействия литературы, но, наряду с воспитательной функцией, он обосновывает функцию познавательную и по критерию истины показаний сравнивает поэта и ученого, что вызвало протест Надеждина, для которого «истина показаний» была приемлема лишь постольку, поскольку она соответствовала возвышенно-романтическому представлению о человеке.

Строя свою концепцию, критик оперирует более отвлеченными, по сравнению с Баратынским, категориями, его занимает проблема человека вообще, а не реально существующего в данном обществе, поэтому и диалектика Надеждина обращена не столько к конкретно-историческому характеру отдельного человека, сколько к человечеству в целом во всемирно-историческом аспекте его развития. Понятия души и тела, противоборствующих в человеке, оказались слишком обобщенными, не способными в сколько-нибудь отчетливом освещении представить реальную структуру живого характера в его обусловленности противоречивой действительностью. Принцип абстрактно-идеалистического объяснения сущности человеческого характера был хорош только в умозрении; как только дело доходило до оценки реальных литературных героев, он обнаруживал свою явную недостаточность, и Надеждин, спускаясь с высот философских заключений, вынужден был изыскивать другие критерии, так или иначе учитывающие соответствие между характером героя и характером «века и народа». Лучшие страницы критических статей Надеждина именно те, где он блестяще вскрывает несообразности, промахи против здравого смысла, неестественность, утрировку и напыщенность в обрисовке героев. Не случайно одну из заслуг Надеждина Чернышевский видел в том, что он первый «начал строго и верно рассматривать... выдержаны ли и верны

²⁹ Е. А. Баратынский. Стихотворения, поэмы, проза, письма. М., 1951, стр. 427.

³⁰ Там же, стр. 428.

³¹ Там же.

ли человеческой природе, условиям времени и народности характеры действующих лиц»³².

Критик с необычайной чуткостью реагировал на отступления от правды психологических коллизий и характеров, особенно в тех случаях, когда отступления означали исключительное развитие каких-то пагубных, искажающих божественную природу человека страстей. Но требование верности характера «условиям времени и народности» постоянно осложнялось идеей вневременной, остающейся постоянно неизменной сущности человеческой природы, забывая о которой, поэзия перестает быть «невестой истинно прекрасного». «Эстетическая светлотень», с такой страстностью утверждаемая Надеждиным, объявляется основанием и изящества, и нравственности, и истинности художественных произведений, но при условии подчинения «тени», «свету». «Свет» — это извечно прекрасное в природе и человеке, «тени» — отступление от прекрасного под влиянием различных обстоятельств, в том числе и общественно-исторического характера. Исследование теней не может быть положено в основу произведения искусства, так как это полностью разрушит его идеализирующий характер: «тайны бытия становятся для нас понятнее, жизнь любезнее и священнее», когда «не различимая обыкновенным ухом» в шуме действительности гармония бытия отразится в звучных, торжественных аккордах прекрасного творения поэта. Подлинное свое назначение искусство способно осуществить на путях провидения в недрах человеческой природы «искры вечной жизни, одушевляющей вселенную», «семени света, тишины и блаженства», которое не в состоянии задуть «никакой туман, никакая буря».

Во имя торжества «благородной человеческой природы» Надеждин готов признать, что самые резкие черты нового времени не принадлежат ему исключительно: их можно отыскать и в другие эпохи «умственного развития человечества». Это относится и к «ненасытной жажде познаний», простирающейся иногда «за пределы, постановляемые разуму», и к «необузданному кипению деятельности», проявляющейся в слишком «бурных извержениях», и, наконец, к «мятежным порывам страстей», производящим шумные и разрушительные потрясения. В соответствии с консервативной основой своего мировоззрения критик пытается изолировать личность от революционных катаклизмов эпохи, так как мятежные страсти и разрушительные действия, под знаком которых развивалась общеевропейская жизнь, в наибольшей степени подрывали и оскорбляли, по его мнению, идею извечной гармонии человеческой природы.

Таким образом, несмотря на целый ряд чрезвычайно пронизательных суждений Надеждина о характере современной эпохи и некоторых особенностях, литературного развития, суждений, порой совпадающих или соприкасающихся с суждениями Белинского, критик в целом остановился на пороге нового этапа в осмыслении художественного творчества; система его воззрений глубинными нитями соединялась с идеалистической эстетикой.

³² Н. Г. Чернышевский. Избр. философ. соч. в трех томах, т. 1, 1950, стр. 610.

Ф. З. КАНУНОВА

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОВЕСТЕЙ БЕСТУЖЕВА 30-х ГОДОВ

(Светские и морские повести)

Повести Марлинского 30-х годов представляют собою несравненно более сложный мир — эстетический, нравственный, философский, чем его ранние произведения. Эта сложность проявилась главным образом в подходе писателя к **проблеме личности**. Последняя является центральной в «Испании» и «Фрегате „Надежда”» «Вечере на Кавказских водах» и «Страшном гаданье», «Латнике» и «Следствии вечера на Кавказских водах» и т. д.

Одним из наиболее характерных произведений Бестужева 30-х годов является его большая повесть 1832 г. «Фрегат „Надежда”». В письме к матери от 29 декабря 1832 г. он сообщает: «Написал довольно большую повесть „Фрегат „Надежда”». Уверен, что она понравится, потому что писана от сердца. Чувства, которые застоялись было, брызнули потоком. Любовь и море — две мои любимые стихии на сцене: я разгулялся»¹. О том же пишет Бестужев братьям — Николаю и Михаилу: «Я принялся за перо и написал популярную повесть „Фрегат „Надежда”». Вторая половина ее должна вам понравиться, ибо я чувствую, что моей чернильницей было сердце»².

Все эти признания Бестужева говорят о том, что сам он весьма серьезно относился к своему произведению. Если вспомним обычно свойственное Бестужеву чувство недовольства собой, то его оценка «Фрегата „Надежда»» приобретает особенный смысл.

Несравненно острее, чем в «Испытании», здесь изображены «свет и двор», «лживая светская мораль» — «серебряные аксельбанты» и «генеральская канитель». Блестящую характеристику этого общества дает княгиня Вера: «Как мало людей... здесь.... Бесхарактерность провела по всем свой ледяной уровень. Напрасно будешь вглядываться в черты: не узнаешь век, какому народу, какому мнению принадлежат эти люди. Под улыбкой нет выражения, под словом не дороешься мысли, под орденами — сердца» * «Впрочем,— пишет автор, — нравственность одна в обеих столицах: посредственность и эгоизм!» (VII, 89).

Конфликт капитана Правина и княгини Веры со светским обществом несравненно острее, чем героев «Испытания».

Капитан Правин — отважный моряк, человек, наделенный огромной волей и кипучими страстями. Это — ярко выраженный тип бесту-

¹ «Русский вестник», № 3, 1870, стр. 523.

² «Русский вестник», № 7, 1870, стр. 48.

* А. Марлинский. Второе пол. собр. соч., СПб. ч. VII, 1847, стр. 8. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте.

жевского положительного героя, на каждом поступке которого лежит печать незаурядности. «Природа, — как говорит Шекспир, — могла бы указать на него пальцем и сказать: вот человек!» Это человек, «сросшийся с бурями и ветрами». Одно слово, один взгляд его «двигали громаду корабля» (VII, 15). Беззаветная отвага Правина проявляется уже при первой же встрече с ним, когда «он бросается в смертоносную морскую стихию» и спасает матроса. Бестужев-Марлинский наделяет своего Правина многими чертами, которыми должен отличаться, с точки зрения писателя-декабриста, настоящий человек, идеальный герой. Прежде всего, он искренний патриот, «русская земля во мне обратилась в тело и кости» (VII, 41). «О, поверьте мне, — говорит Правин Вере, — отечество не пустое слово, не отвлеченная мысль: оно живая часть нас самих; мы нераздельная мыслящая часть его, — мы принадлежим ему нравственно и вещественно» (VII, 41).

Стремясь показать, каким должен быть настоящий человек, герой современности, Бестужев соотносит своего героя с другими представителями дворянского общества. Многое для характеристики Правина дает столкновение его с ротмистром Границыным, который, по мнению автора, стоит изучения «как представитель нашего военного дворянства» (VII, 53).

Самое страшное для автора в Границыне это то, что он человек без воли. На нем с особенной отчетливостью проявился тот нравственный нигилизм, общественный индифферентизм, который получил резкое осуждение в «Философических письмах» Чаадаева. Границыны, по характеристике автора, — «вольнодумец и третя в передних без всякой цели. Надо всем смеется и не смеет ничем пренебречь... Благороден в душе и, краснея, бывал употреблен на недостойные поручения» (VII, 53).

Малодушие, безволие, бесхребетность Границына порождают циничное отношение к жизни и людям. Границыны, по утверждению автора, страшное порождение эпохи безвременья.

— Послушай, Границыны, мне жаль тебя, — с чувством сказал Правин, — и я не могу понять, как, проповедуя против пороков не хуже Саллюстия, ты пляшешь по дудке, не говорю уже, как Саллюстий, но как Репетилов в «Горе от ума»!

— Таковы все мы, рожденные на границе двух веков, милый мой; XVIII век тянет нас за ноги к земле, а XIX — за уши кверху. Не разберешь, право, что мы такое? ни рыба ни мясо, ни Европа ни Азия. На прошлое мы недоумки, в настоящем недоросли, а в будущем недоверки, чуть ли не «*Spottgeburt aus Dreck und Feuer*» (VII, 62). В повести Бестужева содержатся глубокие раздумья о русском дворянстве последекабрьской поры, о судьбе дворянского поколения. «Век наш, — пишет с горечью автор, — истинный Диоген: над всем издевается, осмивая платоново бессмертные, и цинически хвалится своей паготой».

Предвосхищая некоторые мотивы лермонтовской «Думы» и чаадаевского «Философического письма», Бестужев с горечью говорит о «падении нравственном» у его современников, о потере высокого идеала: «Мы дошли до точки замерзания в нравственности: не верим ни одной доблести, не дивимся никакому пороку» (VII, 68) (ср. с «Новым годом» В. Одоевского).

Вскормленный идеологией декабризма Бестужев-Марлинский протестует против дегеронизации личности. Он убежден, что среди современного ему поколения дворян есть настоящие люди, «высокие души», чья деятельность служит общественному прогрессу, обновлению жизни. «Поколение наше — бурная, мутная волна, но и в этой волне есть легкая пена, есть чистые капли, есть перлы, вымытые со дна морей» (VII, 103). Своим апатичным современникам Бестужев противопоставляет Прави-

на как сильный характер, волевого, деятельного человека с беззаветной верой в добро. Таких, как Правин, говорит автор, не много, но они есть, и в этом залог возрождения: «Есть еще избранные небом или сохраненные случаем смертные, которые уберегли или согрели на сердце своем девственное понятие о человечестве... Таков был Правин». (VI, 55). Человек декабристской закалки, подлинный патриот, мужественный и отважный Правин резко противоположен окружающему его обществу. Очень многое для характеристики идеального героя Бестужева дает его глубокое чувство любви к Вере.

Повесть «Фрегат „Надежда“» — одна из самых драматических повестей Бестужева. В трагической борьбе за свое счастье гибнут прекрасные люди — Правин и княгиня Вера.

Таким образом, продолжая традиции декабристов, чувствуя духовное родство с Грибоедовым и Пушкиным, Бестужев клеймит свет и противопоставляет ему волевою, деятельную личность. Однако конфликт повести не только в столкновении свободной человеческой морали и светской, условной, рабской. Он несравненно сложнее и многограннее. Повести Бестужева 30-х годов отличаются от его ранних произведений усложненным, драматическим конфликтом. Достаточно сравнить «Фрегат „Надежда“», «Страшное гаданье», «Вечер на Кавказских водах» с ранними, светскими повестями — «Вечер на бивуаке», «Ночь на корабле», «Роман в письмах». Если в последних конфликт носит односложный характер как столкновение высокого гражданского чувства положительного героя и светского общества, попирающего эти чувства, то в повестях 30-х годов этот конфликт значительно усложняется внутренним разладом в душе самого героя. Наряду с возросшей остротой общественных конфликтов появляются конфликты, носящие универсальный, космический характер. Проблема личности обретает сложный общественно-философский смысл.

Романтический, идеальный герой Бестужева поставлен в такие сложные условия, в каких он не был никогда раньше. Если раньше, в преддекабристский период, положительный герой Бестужева отличался рационалистической ясностью и цельностью, все поступки такого героя точно соответствовали предзаданной идеальной программе писателя, то совсем по-иному выглядит Правин. Трагизм судьбы Правина объясняется не только враждебностью окружающего его общества. Причиной гибели Правина послужили его собственные, ставшие для него роковыми ошибки. В них — трагическая вина Правина. Необузданная воля и свободолюбие героя Марлинского очень часто оборачиваются произволом, крайним индивидуализмом, идут в ущерб долгу, службе, окружающим его людям. Для Романа Ясенского («Роман и Ольга») личные чувства и великая любовь к родине слились воедино. Ни один раз, ни одним штрихом он не изменяет своему гражданскому долгу; любовь его романтически возвышенная, вместе с тем разумная. Роману неведом внутренний разлад.

Иначе у Правина. Он — мужественный человек, пламенный патриот, «утопил в своей привязанности к любимой женщине все общественные и гражданские чувства». Он, капитан, бросает свой корабль в опаснейший для него и экипажа момент, становится причиной гибели замечательных людей, погибает сам и обрекает на нравственные и физические страдания любимую женщину. Любовь Правина к Вере — страшная, неодолимая, почти иррациональная сила. Автор и поэтизирует ее, и осуждает, как эгоистическое, губительное чувство. «Ты моя! Вера моя, что ж мне нужды до всего остального! Пускай гибнут люди, пускай весь свет разлетится вдребезги! Я подыму тебя над обломками». И хотя такое настроение у героя кратко временно, оно губительно.

Судьей Правина выступает «достойный солдат и прекрасный человек» Нил Нилыч Кокорин. Подобно Максиму Максимычу из «Героя нашего времени» он не в силах разобраться в сложной борьбе страстей, происходившей в душе Правина, но, основываясь на трудовой демократической морали и мудрости житейского опыта, тщетно стремится вразумить своего друга. «Я предсказывал тебе, — говорил он, — что кто начнет кривить против долга честного человека, против **связей общества**, тот, конечно, не минует забвения обязанностей» (VII, 108). Необузданную волю Правина он называет опасной прихотью. Но самым страшным судьей Правина выступает его собственная совесть. «Я преступник, вскричал он, ... я, который погубил любимую женщину, обидел друга, запятнал русский флот, утопил 16 человек для насыщения своей прихоти... и я-то думаю жить! Нет! я не переживу ни своей чести, ни своей души — я не хочу, я не должен существовать» (VII, 135).

С образом Правина в повести связан очень важный, как указывалось, для русской жизни и русской литературы 30-х годов вопрос о свободе и необходимости, о границах личной свободы и ее характере.

Писатель-декабрист берет под сомнение слепое проявление воли как следствие крайнего субъективизма и индивидуализма. Правин, подчинившись слепому необузданному чувству и забыв о долге, превращается в индивидуалиста, сверхчеловека. «Знаешь ли, — говорит он Вере, — что я богаче Ротшильда, самовластного английского короля, что я облечен в гибельную силу, как судьба. — Да, я могу сорить головами людей по своей прихоти! и за каждый твой поцелуй платить сотнею жизней... Я бросаю на ветер жизнь моих любимых товарищей, моих друзей и братьев» (VII, 122).

* *
*

Ужасный поступок Правина получает в повести не односложно отрицательную оценку, а обретает глубоко противоречивый смысл. Зло в Правине, несмотря на свою гибельность и бесперспективность, было вместе с тем проявлением его бунтарства против «естественного порядка», своеобразным выходом его деятельной, кипучей энергии.

Повестями «Фрегат „Надежда“», «Страшное гаданье» и рядом других произведений 30-х годов Бестужев заявил о сложности и противоречивости человека. Это теперь относится и к идеальному герою, носителю лучших, положительных качеств. Уже в повести «Изменник», созданной накануне 1825 г., Бестужев попробовал отказаться от рационалистической прямолинейности в изображении героя. В образе Владимира Ситцкого предпринята попытка создания сложного, «демонического» характера. Однако рецидив рационализма проявился в том, что порочному герою-изменнику противопоставляется в повести добродетельные от начала до конца Михаил Ситцкий и его невеста.

Важнейший конфликт «Фрегата „Надежда“» определяется не традиционным противопоставлением добродетели и злодея, а борьбой добра и зла в душе самого героя. Диалектике добра и зла уделяет очень большое внимание Шеллинг в известном Бестужеву труде «Философские исследования о сущности человеческой свободы». «Если бы в теле, — писал Шеллинг, — не было корня холода, невозможно было бы ощущение тепла. Ни силу притяжения, ни силу отталкивания нельзя мыслить чем-то обособленным. ...Вполне верно поэтому диалектическое утверждение: добро и зло — одно и то же, лишь рассматриваемое с разных сторон, или еще: зло в себе, т. е. рассматриваемое в корне своей тождественности, есть добро, как и наоборот, добро, рассматриваемое в своей раздвоенности и нетождественности, есть зло».

венности, есть зло. Поэтому же вполне справедливо и то утверждение, что тот, в ком нет ни сил, ни материала для зла, бессилен и для добра...»³. Философия Шеллинга оказалась весьма жизнеспособной в условиях России 30-х годов. Бесспорно ее влияние на Герцена и Станкевича, на художественное мышление Лермонтова⁴. «Метода Шеллинга, — пишет Б. М. Эйхенбаум, — это диалектика, учение о единстве противоположностей: оно оказалось жизненно необходимым детям декабристов в их борьбе с реакцией...»⁵.

Нами уже указывалось⁶ на определенную зависимость Бестужева от Шеллинга. Весьма вероятно, что последняя проявилась в решении писателем проблемы характера. И уже нет никаких сомнений в том, что, идя от Байрона, Бестужев был в этом вопросе ближайшей предтечей и современником Лермонтова. Пытаясь объяснить сложное переплетение добра и зла в поступках своего Правина, автор предлагает вопрос, ставший для его творчества 30-х годов важнейшим. «Но существует ли в мире хоть одна вещь, не говоря уже о славе, о мыслях, о чувствах, — в которой бы зло не было смешано с добром?» Эта мысль, многократно варьируемая Бестужевым, настойчиво повторяется Лермонтовым и его героями. «Что такое величайшее добро и зло? — спрашивает Лермонтов в «Вадиме». — Два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» (IV, 36—37). «Лишь в человеке встретиться могло священное с порочным. Все его мученья происходят оттого» (1831-го июня 11 дня). То же у Байрона:

Соединенье божества и праха,
Борьба враждебных вечно элементов —
Мы смесь ничтожества с гордыней,
Желаний низких и высокой воли.⁷

В этом направлении развивается и художественное мышление Бестужева. Не достигнув лермонтовской глубины диалектики в раскрытии чувств своих героев, Бестужев тем не менее стремится представить их в сложной борьбе добра и зла. Отсюда характерная для него (как и для Лермонтова) «поэтика контрастов»: «О, если бы ты видел теперь мое сердце, — заявляет Правин в письме к другу, — ты бы сравнил его с Мильтоновым эмпиреем, оглашенным битвою ангелов с демоном...» (VII, 50). Или: «Ты божественна, как смерть, потому что заставляешь забывать все, потому что заключаешь в себе рай и ад» (VII, 123) и т. д.

Еще более заметная связь Бестужева и Лермонтова в постановке и решении проблемы характера ощущается в таких его повестях, как «Вечер на Кавказских водах» и «Следствие вечера на Кавказских водах». В центре их проблематики — философия человека. Один из главных героев «Вечера на Кавказских водах» молодой человек, магистр Дерптского университета, «доктор трансцендентальной философии». Здесь так же, как и в «Следствии вечера на Кавказских водах», остро ставится проблема дворянского поколения. Герой

³ Ф. В. Шеллинг. Философские исследования о сущности человеческой свободы. Изд. Д. Е. Жуковского, СПб., 1908, стр. 61.

⁴ Вопрос о влиянии философии Шеллинга на художественное мышление Лермонтова убедительно исследован в ряде работ Б. М. Эйхенбаума. См., напр., его итоговую монографию «Статьи о Лермонтове». М.—Л., АН СССР, 1961, стр. 58—69 и дальше.

⁵ Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. М.—Л., АН СССР, 1961, стр. 168.

⁶ См.: Ф. Канунова. Концепция личности в эстетике и творчестве Бестужева 30-х годов. Ученые записки ТГУ, № 83, 1973, стр. 3—25.

⁷ Байрон. Библиотека великих писателей, под ред. С. А. Венгерова, т. II. СПб., 1905, стр. 53.

повести — «молодой человек XIX столетия», противоречивый и сложный характер, напоминающий образ лермонтовского «странного человека». «Прекрасный малый, а пречудак племянник мой, — говорит о нем полковник, человек положительный и трезвый. — Недаром один шутник назвал его египетской мумией, набальзамированной романтизмом и испещренною иероглифами странностей» (VIII, 8). Даже во внешнем проявлении странностей между героем Марлинского и Лермонтова имеется несомненное сходство.

«Вечер на Кавказских водах»

Прекрасный малый, а пречудак племянник мой. Порою бегаёт по целым часам нараспашку, или как угорь вьётся по утренней росе. Но когда вообразит, что он болен, то чего не накутает на себя для прогулки в самый полдень. (VIII, 8).

«Герой нашего времени»

Славный был малый, смею вас уверить: только немножко странен. Ведь, например, в дождик, в холод целый день на охоте. А другой день сидит у себя в комнате, ветер пахнет, уверяет, что простудился (IV, 14).

Наделенный высоким чувством прекрасного герой Бестужева «читал» Саллюста и Гете, Алфиери и Байрона, размышлял о том, «что есть человек». Наиболее понятным становится он рядом со своим другом, венгерцем Коралли, развернутую характеристику которого получаем мы в повести «Следствие вечера на Кавказских водах», представляющей собой дневник героя. Это — человек переходной эпохи «сравнения старых порядков и обветшалых мнений с новыми идеями, с новыми образами» (VIII, 76). Коралли так же, как и герой «Вечера на Кавказских водах», очень характерный для творчества Бестужева 30-х годов тип **интеллектуального** героя, раздумывающего о судьбах мира. Рассуждение «о людях разных эпох», об истории народов и языков; знание «почти всех значительных людей своего времени» (VIII, 70), книги и богатый жизненный опыт — все это делает Коралли интересным и значительным человеком. История Коралли во многом напоминает историю Печорина. Сын богатых, родовитых дворян, он провел свою молодость «в роскоши и рассеянности», «черпал наслаждение горстями, но душа его была не наполнена». «Удачи не утоляли, но распаляли жажду исканий... Искренностью моею нажил неприятелей, золото свое променял на мишурную любовь..., но из всего этого извлек я одну выгоду «познания людей и света» (VIII, 77). В исповеди Коралли, во многом напоминающей исповедь лермонтовского демонического героя, — попытка писателя раскрыть его сложное становление. «Из одной крайности бросался я в другую. Сперва считал людей лучше, нежели они могли быть, потом стал думать о них хуже, чем они есть. Я был их игрушкой, а потом сам начал играть ими... Я нес навстречу красоте сердце, готовое любить бескорыстно, пламенно, готовое жертвовать всем на свете любви, и что же было мне ответом? Тщеславие, прихоти, измены. Боготворив женщин, я стал презирать их, я обратил в жертву моих идолов» (VIII, 77).

Вместе с тем герой Бестужева не разъеден еще в такой мере, как Печорин, скепсисом. Он упорнее и настойчивее ищет истину, продолжая верить в нее: «Одно чтение, одна жажда познаний сдерживали меня на столбовом пути светской безнравственности». Оптимизм проявляется и в его любви к Вере, которая в отличие от печоринской, эгоистической любви трактуется в духе высокого идеализма 30-х годов, характерного для кружка Станкевича. В «Моей метафизике» Станкевич трактует любовь в нравственно-философском смысле как важнейшее проявление нравственного роста, совершенствования человека.

«Любовь..., — пишет Станкевич, — для меня с этим словом разгадана тайна жизни. Жизнь беспредельна в пространстве и времени, ибо она есть любовь, жизнь не должна уничтожаться, поскольку есть любовь, и жизнь не должна знать пределов... это теплота все расширяющая, это свет незаходимый, все поддерживающий, это цвет, которым украшается природа в глазах наших»⁸. Герой Марлинского рассказывает о том, какой богатый и совершенно новый мир чувств, восторгов, страданий принесла ему любовь. ...«Казалось, я оставил за собою дряхлые части света и с Колумбом нашел девственную землю. Океан протек между настоящим и минувшим». Совершенно в духе Станкевича Бестужев утверждает, что любовь есть «сильнейший действительный природный в пользу усовершенствования», хотя путь к последнему сложен, противоречив и драматичен, как показал писатель во «Фрегате „Надежда“».

Таким образом, решение Бестужевым 30-х годов проблемы характера происходило в процессе сложного отталкивания от просветительских воззрений. Не отказываясь в целом от просветительской веры в человека, Бестужев решительно пересматривает наивные просветительские иллюзии о всеиии разума. Он отказывается от прямой дидактичности, нравоучительности, свойственных его раннему творчеству. «Бросим же смешную идею исправлять словами людей: это забота провидения». Этот вывод автора означал нечто совершенно новое во взглядах писателя-декабриста, веровавшего ранее во всеиие слова, считавшего, что миром правит мнение.

В наиболее ярких и характерных повестях Бестужева 30-х годов конфликт сложен и многогранен. Прежде всего это острый общественный конфликт (столкновение героя со светом). Как показывают сохранившиеся черновые автографы повестей 30-х годов, писатель постоянно заботился об остром общественном содержании своих произведений. Стремясь провести их сквозь препоны и рогатки цензуры, он много и упорно работал над словом. Наиболее обличительные места в черновом автографе «Следствия вечера на Кавказских водах» подверглись неоднократным исправлениям⁹, и, несмотря на это, они были изувечены цензурой. Например, говоря о том веке, «когда всеобщее истление нравов коснулось русского дворянства», автор резко сатирически изображает отца возлюбленной Коралли. «Он был одним из тех бездушников, которыми XVIII век населил высшее общество. Более гордый своим родством, чем предками, заносчивый расточитель своего добра и раб перед чужим богатством, готовый все предать и продать для наслаждения или выгоды, недоступный настоящего честолюбия...» и т. д. (VIII, 83). Из этой характеристики при публикации исчезла очень важная фраза обобщающего характера. После слов «одним из тех бездушников, которыми XVIII век населил высшее общество» в черновом автографе следовало: «Один из тех образчиков, по которым судя можно сказать, что Россия (дворянская) сгнила нездоровьем»¹⁰.

Но наряду с острым социальным конфликтом в повестях 30-х годов наличествуют и иные, нравственно-философские конфликты, носящие, как указывалось, космический, сверхличный характер. Подобный усложнившийся взгляд на человека, порожденный русской действительностью 30-х годов, был характерен и для многих других произведений Бестужева этого периода и шире — для русской романтической литературы (повесть В. Одоевского, в центре которой сложный непостижимый характер романтического героя; романтические повести

⁸ П. П. Анненков. Н. В. Станкевич. Переписка его и биография, М., 1857, стр. 23.

⁹ См.: Архив ИРЛИ, ф. 604, № 8, л. 33, 33 об.

¹⁰ Архив ИРЛИ, ф. 604, № 8, л. 33.

Н. Полевого «Художник», «Блаженство безумия», «Эмма», рассказывающие об иррациональных, необузданных страстях; фантастические повести А. Погорельского, где реальное и ирреальное неразрывно слито и т. д.). Это же в высшей степени характерно для романтического героя Лермонтова и в прозе, и в поэзии, и в драме.

* * *

Бестужев резко осуждал нравственный фатализм, утверждал деятельное, волевое начало в человеке. Однако, не переставая прославлять деятельную личность, автор осуждает крайнее проявление субъективизма, буржуазного индивидуализма. Показательна в этом отношении, как мы видели, повесть «Фрегат „Надежда“». Очень близко к ней интересное произведение Бестужева 30-х годов — повесть «Страшное гаданье». Здесь прежде всего характерна для всего его творчества апология волевого, активного начала в человеке. Герой повести, гвардейский офицер, выражая точку зрения автора, осуждает пассивное отношение к жизни, созерцательную мечтательность. Последним автор противопоставляет путь активного познания и борьбы за идеал.

В «Страшном гадании» так же, как в других повестях 30-х годов, поэтизируются возвышенная романтическая любовь, высокие страсти, которые открыто противопоставляются автором сентиментальной чувствительности, «пряничным сердцам». «Я был тогда влюблен до безумия... В любви моей бывало много страшного, чудесного, даже дикого... Пылкая могучая страсть катится как лава: она увлекает и жжет все встречное и, разрушаясь сама, разрушает в пепел препоны, и хоть на миг, но превращает в кипучий котел даже холодное море» (II, 122). Поэтизация неистовых страстей с неизбежными для Бестужева аффектами, театральностью, мелодраматизмом, столь осуждаемыми Белинским, явилась вынужденной формой протеста против устоявшегося мира косности, борьбой за обновление жизни. Это понимали и охотно принимали у Бестужева современники. Им было понятно то, что со временем стало фальшивым и неприемлемым как художественное целое.

Близость «Страшного гадания» к «Фрегату „Надежда“» объясняется не только апологией сильных страстей и активной воли — это черта, объединяющая все творчество Бестужева 30-х годов. В «Страшном гадании» — и в этом чуть ли не главный пафос повести — явное стремление писателя развенчать крайний субъективизм и индивидуализм героя, с одной стороны, и указать на сложность и загадочность человеческой природы, с другой.

Сюжет повести, несмотря на его причудливую фантастику, прост. Гвардейский офицер, герой повести, страстно влюблен в Полину Львинскую, замужнюю женщину. Он принимает приглашение на новогодний бал к знаменитому дворянину, где должна быть и его возлюбленная. Окрыленный мыслью «вновь увидеть ее», герой летит на бал, но по дороге сбивается с пути и вместе с ящиком чуть не замерзает в снежном поле. Наконец, после долгих поисков дороги он попадает вместо бала на сельские посиделки, нарисованные со щедрым использованием фольклора и народной этнографии. Потеряв всякую надежду попасть на бал и встретиться с Полиной, герой становится участником «страшного гадания», которое происходит на деревенском кладбище и представляет собою сон героя, разукрашенный авторской романтической фантазией с элементами народной этнографии и фольклора. Этот романтический сон — важнейший по идейной значимости эпизод в повести. Он заставляет героя переоценить свою романтическую страсть, отказаться от ее эгоизма и индивидуализма.

«Страшное гадание» как бы варьирует главную мысль. «Фрегата „Надежда“». Но если там Правдин уже совершает роковые ошибки, то

здесь автор, прибегая к помощи фантастики, предупреждает от них героя. Во сне герой «Страшного гадания» проделывает многое из того, что Правин совершает наяву. Этот символический сон заставляет его отказаться от такого личного счастья, для которого забываются долг, чувство ответственности перед окружающими людьми, высокие законы нравственности.

В повести Бестужева переоцениваются многие укоренившиеся в сознании людей дворянского круга привычки и представления: дворянская спесь, убеждение в исконном превосходстве дворянина, бретерство и многое другое. «Кто из нас не был напитан с младенчества понятиями о неприкосновенности дворянина, о чести человека благородного... Проникнутый светской нравственностью или, лучше сказать безнравственностью, еще горячий мстью, еще волнуем бурными страстями, я был недоступен тогда истинному раскаянию». Сон героя — не только оправдание сильных страстей, как указывалось в исследованиях о Бестужеве, но и дискредитация субъективистского произвола в решении вопросов нравственности. «Это гаданье открыло мне глаза, ослепленные страстью. Обманутый муж, обольщенная супруга, разорванное опозоренное супружество... вот следствия безумной любви моей». Новым в «Страшном гаданье» по сравнению с «Фрегатом „Надежда“» является то, что основные средства обличения субъективизма и индивидуализма¹¹ автор черпает в фольклоре, в народном предании, народной морали.

Сличение белого автографа с печатным текстом «Страшного гадания» показывает, что в ряде мест рукописи это выражение народной точки зрения, ее обличающая ирония были рельефнее и острее. Так, например, диалог героя и деревенского парня, затеявшего «страшное гаданье», выглядел в рукописи совсем по-иному.

Рукопись

Что я тебя спрошаю, барин...
есть ли в тебе молодецкая отвага?

— Чертей я боюсь еще менее,
чем людей — был мой ответ.

— И ты не ужасился увидеть
нечистого носом к носу?

— Даже схватить его за нос,
друг мой. Если бы ты мог вызвать
его из этого рукомойника — я бы
рад был съездить на адском бегуне
в Ерусалим к заутрене.

— Ты не так свят, барин, возра-
зил молодец, чтобы заставить себя
возить на богомолье.

Но — примолвил он, понизив го-
лос и склоняясь над моим ухом...¹²

Печатный текст

— Даже схватить за нос, друг
мой. Если бы ты мог вызвать его
из этого рукомойника...

Ну, барин, примолвил он, пони-
зив голос и склоняясь над моим
ухом...

Подчеркнутые слова отсутствуют в печатном тексте. Эта купюра, по всей вероятности, сделана из цензурных соображений. Во-первых, здесь подчеркнуто вольнодумство барина, во-вторых, отчетливо проявилось народное отношение к барину (ты не так свят, барин...), умение парировать его самоуверенность и, в конце концов, как покажет эпизод

¹¹ Осуждение крайнего индивидуализма и субъективизма — характерные черты творчества прогрессивных русских романтиков (Пушкин, Лермонтов, поэты-декабристы). Бестужев в этом отношении был весьма типичной фигурой. Правда, сравнивая решение проблемы индивидуалистического характера в творчестве Бестужева 30-х годов с пушкинским, можно заметить возросший драматизм ее воплощения. Бестужев-Марлинский шел в решении этого вопроса от романтических произведений Пушкина к «Демону» Лермонтова.

¹² Архив ГПБ, ф. 69, № 5, л. 21—22.

гадания, победить ее. В другом месте рукописи еще с большей отчетливостью, чем в печатном тексте, выражено стремление автора к детализации народных обычаев, образов, народной этнографии.

Рукопись

Напрасно читали ему навстречу Самороще суще молитву от наваждения, от призору и всякой всячины. Однако ничто не забрало¹³.

Печатный текст

Напрасно читали ему навстречу молитву от наваждения, от призора; однако ничто не забрало (II, 134).

* * *

Новое представление о человеке, драматизация конфликтов, носящих не только общественный, но и космический, универсальный характер, определили, как уже указывалось, своеобразие жанра повестей Бестужева 30-х годов. Рассмотренные выше повести представляют собою сложное соотношение объективного и субъективного, соответствующее противоречивой концепции личности писателя.

Поставив в центре своего внимания проблему личности, Бестужев ищет такого сюжетно-композиционного сцепления, которое бы в наибольшей мере способствовало ее решению. Поисками новой повествовательной манеры озабочен писатель уже в первом дербентском произведении «Испытание», которое по характеру своего построения во многом напоминает ранние «быстрые» повести. Здесь много недомолвок, загадочных сюжетных поворотов. Насколько позволяет судить рукопись произведения, эта загадочность сюжета вполне сознательно усиливалась писателем. Так, в начале II главы в рукописи сначала была названа фамилия героя, приехавшего в Петербург. «Стрелинский въезжал в него (Петербург — Ф. К.) сквозь Московскую заставу в самый рождественский сочельник...». Затем фамилия героя была зачеркнута и сверху надписано: «Один из друзей наших»¹⁴. Соответственно переделан в рукописи конец II главы, внесен разговор с читателем:

¹³ Архив ГПБ, ф. 69, № 5, л. 17. Как показывает сверка текста, «Страшное гаданье», так же как «Испытание», печатается со многими непростительными опечатками, иногда искажающими смысл, иногда затемняющими его. Приведем некоторые из таких опечаток.

Рукопись

— Я мог быть непонятен, но смешон — никогда. л. 2.

— Незнакомец, взглянув на свои часы, сказал мне, что уже скоро десять часов: я был очень рад тому... л. 21

— Я улыбнулся, взглянув на него — такой вопрос удивил меня **очень**. (Архив ГПБ, ф. 69, № 5, л. 21).

Своя храбрость теперь нам **лучшая** оборона. л. 25.

Печатный текст

— Я могу быть не понят или непонятен, но смешон — никогда.

Незнакомец... сказал мне: уж скоро десять часов...

Я улыбнулся, взглянув на него — такой вопрос удивил меня.

Своя храбрость теперь нам **одна** оборона.

Можно было привести и другие, ничем не оправданные примеры искажения авторского текста. Бестужев был очень огорчен небрежным отношением к его произведениям. В сопроводительном к «Страшному гаданью» письме он просил: «Весьма бы не худо, почтенный издатель Телеграфа сделал, если бы приказал переписать набело сию пьесу. У меня предурная рука — да и пишется порою в холодной сакле, там не до чистописания или проверки правописания. Только покорнейше прошу сличить копию с оригиналом». Архив ГПБ, ф. 69, № 5, л. 48. Однако просьба Бестужева, по всей видимости, удовлетворена не была. И эта повесть была напечатана небрежно.

¹⁴ Архив ГПБ, ф. 69, № 8, тетр. I, л. 9 об.

— Помилуйте, господин сочинитель! Слышу восклицание многих моих читателей! Вы написали целую главу о Сытном рынке, которая скорее может возбудить аппетит к еде, чем любопытство к чтению.

— В обоих случаях вы не в проигрыше, милостивые государи!

— Но скажите, по крайней мере, кто из двух наших гусарских друзей, Гремин или Стрелинский, приехал в столицу?

— Это вы не иначе узнаете, как прочитав две или три главы, милостивые государи!

— Признаюсь, странный способ заставить читать себя.

— У каждого барона своя фантазия, у каждого писателя свой рассказ (I, 16).

Это не только усиливало загадочность сюжета, но и свидетельствовало о настойчивых поисках писателем своей повествовательной манеры. Интересно, что весь приведенный разговор автора с читателем был вклеен в рукопись с пометкой «отступя»¹⁵. То есть в тексте он не должен был сливаться с ранее сказанным и резко отделял автора-рассказчика от героя. Это введение свободного рассказчика, существенно отличного от героя, также свидетельствовало о поисках новых средств повествования. Однако загадочность сюжета в «Испытании» имела чисто занимательную цель. Впоследствии в таких произведениях, как «Вечер на Кавказских водах», «Латник», «Страшное гаданье» и др., загадочность, таинственность станут категориями глубоко содержательными, приобретут определенный идейно-эстетический смысл.

Многие повести 30-х годов отличаются от ранних произведений Бестужева сложной философской проблематикой и новым интеллектуальным героем, решающим большие проблемы о свободе и необходимости, о смерти и бессмертии, о характере деятельности и т. д. Интеллектуальная окраска свойственна уже первой дербентской повести «Испытание». Внимательно относясь к характеристике своих героев, рассказчик делает особый акцент на их воспитании, культуре, среде их взрастившей. Подчеркивается большая роль в воспитании русской и мировой истории, философии, указывается круг чтения героев, которые ведут интеллектуальные разговоры: раздумья о сущности человека (I, 8), рассуждение о веке и его причудах (I, 18; I, 48; I, 10), идейные споры (I, 50, 51). Еще в большей мере интеллектуальный характер героев подчеркивается в более поздних повестях Мирлинского — «Фрегат „Надежда“». «Вечер на Кавказских водах», «Следствие вечера на Кавказских водах», «Страшное гаданье» и др.

Поскольку герои произведений 30-х годов решают важнейшие философские, этические, общественные проблемы, большую роль в повестях Бестужева играет спор. Спорят герои «Испытания» о смысле и характере общественной деятельности (I, 50—51), «Фрегата „Надежда“» — о свободе и произволе (VII, 62, 63), спорят герои «Свидания» о судьбе и фатализме, о смерти и бессмертии («Он убит») и т. д. Постепенно преодолевая рационализм мышления, Бестужев стремится показать трудное рождение истины в споре, в борьбе противоположных мнений. Целый ряд повестей Бестужева 30-х годов представляет собою цикл новелл, нанизанных на общий сюжетный стержень. Исследователи русской прозы неоднократно указывали на тенденцию к циклизации в литературе общественной деятельности (I, 50—51), «Фрегата „Надежда“» — о не рассматривались и такие повести Бестужева, как «Латник» и «Вечер на Кавказских водах». Однако построение ряда повестей Бестужева 30-х годов как цикла новелл имело и другой смысл, отвечало стремле-

¹⁵ Архив ГПБ, ф. 69, № 8, тетр. 1, л. 13, 13 об., 14.

¹⁶ См., напр.: Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. 1961, стр. 239—241.

нию писателя более полно, со всеми про и contra поставить проблему философской сущности человека в его сложном отношении к реальному миру и «провидению». Интересно, что даже некоторые свои статьи сугубо научного философского, исторического характера Бестужев строит как диалог, спор двух голосов, из которых каждый заслуживает внимания. Например, в архиве Бестужева сохранился отрывок подобного спора-диалога, тема которого очень близка «Вечеру на Кавказских водах». «Право, не понимаю, говорил приятель мой, зачем вы допускаете возможность выших духов над нами? Неужели сам человек, это совершеннейшее творение в мире, не довольно благороден, чтобы связать вещь с Божеством, землю с небом?

— ...наше я состоит из вещества, подлежащего чувствам, и из существа, только подразумеваемого разумом. Но не всякая мысль.. озарена искрою творческого, божественного...

Божественная часть наша устремляется к своему источнику»...¹⁷ Эти же вопросы решаются в ряде произведений Бестужева.

«Вечер на Кавказских водах» и примыкающее к нему «Следствие вечера на Кавказских водах» строится как цепь таинственных новелл. Их по очереди рассказывают различные люди — драгунский капитан, артиллерист, гусар и др. Уже в этом наличии различных рассказчиков со своими характерными приметами, в сцеплении различных происшествий, не только дополняющих друг друга, но и поданных по контрасту, очевидно стремление писателя самой манерой повествования и сюжетосложения способствовать преодолению рационалистической прямолинейности в раскрытии темы. Этому неизменно служило и то, что отдельные новеллы «Вечера на Кавказских водах» как бы прослоены диалогом-спором всех собравшихся, комментирующим услышанное. Суть спора в том, как относиться к тайне, к таинственному, неразгаданному. Среди спорящих есть и явные «материалисты», стремящиеся всему дать реальное, естественное объяснение, есть и идеалисты-мистики, утверждающие на каждом шагу проявление демонических потусторонних сил. Таким является, например, «таинственный человек» в зеленом сюртуке, «сфинкс», заинтриговавший всех присутствующих необычной историей венгерца Коралли. Автор отказывается от примолнейного решения темы. Этому, как указывалось, служит очень продуманное сцепление повел с «тайнами, объяснимыми и необъяснимыми», в результате которого ставятся под сомнение как мистико-идеалистические воззрения, так и примитивно рационалистическое мышление. Этому же служил и характер широко использованной Бестужевым в 30-е годы фантастики¹⁸.

* * *

Несмотря на то, что в повестях 30-х годов акцент сделан на изображении сложного характера героя, раздираемого борьбой противоположностей, очень большое место в них занимает «внешний», объективный

¹⁷ Архив ИРЛИ (архив ж. «Русская старина»), ф. 604, № 8.

¹⁸ Своей манерой циклизации новелл и характером фантастики Бестужев напоминает Вашингтона Ирвинга, в частности его книгу «Брейсбриджхол или юмористы». Отдельные новеллы здесь строятся по принципу вставных рассказов (contesatiroir). Здесь так же, как у Марлинского, широко используется фантастика, легко объяснимая и необъяснимая. То же стремление с помощью сложного сплава фантастики, юмора, лирики преодолеть прямолинейное отношение к человеку.

Вашингтон Ирвинг стал широко известен русским литературным кругам с середины 20-х годов. Отрывки из «Книги эскизов» (The Sketch Book) и «Брейсбриджхол» печатались в «Московском телеграфе», «Атенее», «Вестнике Европы». На сходство Бестужева, и в частности его «Вечера на Кавказских водах», с произведениями американского новеллиста указал В. Кюхельбекер. См. Дневник, «Прибой», 1929, стр. 213.

мир, к которому Бестужев относится с огромным интересом. В «быстрые» повести Бестужева очень часто как бы исподволь врывается эпически развернутое описание фактов, предметов, событий этого мира. Так, в «Испытании» уже во II главе используется прием «торможения»¹⁹ быстрого хода повествования с целью нарисовать яркую, подробную картину Сенной площади в Сочельник с мельчайшей детализацией «внешнего» мира, начиная от огромных замороженных стерлядей, белуг и осетров, ощипанных гусей до утонченных дамских нарядов; начиная от ремесленника, приказного, купца до знатного барина. Многие места этой «вещественной» главы представляют собою как бы несколько видоизмененные варианты «Невского проспекта» Гоголя (1, 14, 15, 18 и др.).

Этот удивительный интерес к «реальному» миру, замечательное умение увидеть в нем массу интересного, достойного внимания писателя, даже поэтизации его, характерна для всех произведений Бестужева 30-х годов. И для романтической любовной повести «Фрегат „Надежда“», где детально описаны морская жизнь и «морская техника», рельефно изображен «свет и двор»; и для таинственного «Вечера на Кавказских водах», где почти каждая из новелл строится на богатом фольклорном, этнографическом, бытовом материале. Так, например, в новеллу о кирасирском поручике вводится подробная характеристика «золотого патриархального века русского дворянства», рассказывается со всеми затейливыми подробностями о рождении и воспитании дворянского сына (VIII, 35—36), вводятся исторические факты (VIII, 47—48). Сам Бестужев устами одного из героев определяет свои повести как «соединение с романтической завязкой исторической достоверности» (VIII, 70). Связь с реальной действительностью, с особенной очевидностью проявляется в тех повестях Бестужева, которые ориентируются на фольклор, народный обычай («Страшное гаданье») или на конкретные исторические факты, народное предание («Мореход Никитин»). Это сближение с действительностью, еще в большей мере проявившееся в кавказских повестях (см. ниже), не могло не отразиться на характере героя Бестужева. Уже в самой попытке писателя поставить героя перед решением важнейших проблем времени в остроте социальных конфликтов произведений сказывается эта связь с действительностью.

Однако при всем этом идеальный герой Бестужева, решая для себя важнейшую проблему времени — проблему действия, оказывался чаще всего во власти сверхличных сил, мало связанных с окружающим его реальным миром. Отсюда два различных конфликта, определяющих собою борьбу стилей в повестях Бестужева (простонародно-бытового, разговорного и неистово-романтического) и даже различные методы психологизации (наряду с указанным выше методом генерализации страстей — способ детальной и последовательной характеристики с *Vorgeschichte* с подробным описанием культурной среды, поступков и чувствований героев — «Испытание», «Лейтенант Белозор», «Следствие вечера на Кавказских водах» и т. д.).

Убедительным примером столкновения различных стилей и течений является повесть «Фрегат „Надежда“».

С одной стороны, писатель изо всех сил старается остаться на почве реальной действительности: рельефно выписан свет и его нравы,

¹⁹ Таким же приемом «торможения» пользуется Бестужев и в «Лейтенанте Белозоре», заставляя своего героя прочитать «целую лекцию о ботанике». В ответ на упрек Николая и Михаила за это несколько искусственное отступление в любовном сюжете Бестужев категорически отстаивает свой метод. Писатель был уверен, что достигает им двойной цели — во-первых, щедро вводит в повесть «внешний мир», во-вторых, «возбуждает интерес читателя, его нетерпение». «Русский вестник», № 7, 1870, стр. 66.

ставится проблема дворянского поколения и т. д. С другой стороны, говоря о чувствах Правина к Вере, автор подчеркивает в них сверхличное, иррациональное начало. Это обстоятельство лишает повесть «Фрегат „Надежда“» цельности, единства стиля, что очень хорошо ощущал и сам Бестужев. «Мои повести — разорванные звенья электрической цепи, вязавшей ум мой с сердцем; но я сам не разберу концов, не сцеплю начала»²⁰.

Целый ряд повестей 30-х годов — «Страшное гаданье», «Вечер на Кавказских водах», «Латник» и многие другие относятся к числу произведений, в которых большую роль играет фантастика преимущественно фольклорного характера. В интересном труде М. А. Васильева²¹, в книге В. Г. Базанова²² показаны объективные источники творчества писателя-декабриста, фольклорные, этнографические, исторические. Оба автора глубоко исследуют связь Бестужева с устно-поэтическим творчеством, на которое писатель-декабрист смотрел как на важнейшую сферу народознания и неисчерпаемый родник сюжетов, образов для художественной литературы.

Усилившийся у Бестужева интерес к фольклору в 30-е годы вполне понятен в связи с возросшим вниманием к народу, определенной близостью к нему. Бестужев с любовью и бережливостью относится к народному языку, поверьям и обычаям. Эта тема, как указывалось выше, является важнейшей в его дербентских письмах. Большим недостатком современной литературы Бестужев считает отрыв писателя от народа, его мыслей, чувств, обычаев. «Кто у нас пишет, — спрашивает Бестужев в письме 1831 г., — жители гостиных, которые раз в год прислушиваются к языку народа в балаганах и рады-рады, что выудят какое-нибудь пошлое выражение, с которым носят словно с писаной торбой»²³. Безыскусственная народная речь для Бестужева — источник подлинной жизни. «В ссорах наших мужиков мне случалось находить более поэзии в бранях, чем в поэмах наших стихотворцев. Русский слова не скажет без фигур, без сравнений, дело в том, что сила их скрыта в выражении: надобно раскусить скорлупу»²⁴. Здесь заключалась целая программа творчества самого Бестужева, который бережно собирает поэзию народных речений, народного языка. Целый ряд повестей Бестужева-Марлинского непосредственно ориентирован на народную этнографию и фольклор. Использование фольклорных источников, ориентация на русскую сказку, на народный вымысел для Бестужева — черта подлинной романтической поэзии, которая должна передавать дух самобытности народа, его оригинальную физиономию. Требование национальной самобытности — неотъемлемая черта эстетики декабристского романтизма. Об этом пишет Бестужев в своей повести «Латник»: «Как несправедливо жалуются писатели, будто мы живем не в романтическом веке! сказал я. Пусть заглянут в деревни, в маленькие городки, где еще не стерлась характерность и особенность с лиц, и они найдут неисчерпаемый источник, ключ прямо русский, самородный, без примеси» (IV, 26). В «Вечере на Кавказских водах» герои повести офицеры рассказывают различные причудливые истории о мертвецах, которые представляют собою «перелицованные народные сказки». «В народных сказках, — пишет В. Базанов, — Бестужев видит не только неистощимый источник фантастики и богаты-

²⁰ «Русский вестник», № 3, 1861, стр. 312.

²¹ М. Васильев. Декабрист А. Бестужев как писатель-этнограф. Научно-педагогический сборник. Восточный педагогический институт в Казани. Казань, вып. 1.

²² В. Г. Базанов. Очерки декабристской литературы. М., 1953, стр. 371—384.

²³ «Русский вестник», 1861, стр. 318.

²⁴ Там же, стр. 328—329.

шего сюжетообразования, его поражало трезвое отношение народа к самым неправдоподобным, таинственным явлениям, народный материализм»²⁵.

Однако, говоря о трезвой, народной основе фантастики Бестужева, мы не должны это абсолютизировать и забывать того, что эта фантастика носит прежде всего романтический характер. Писатель охотно использует народное предание не столько с целью «реалистического» осмысливания народа и действительности, сколько в целях поэтизации таинственного, чудесного как средства романтического отношения к действительности. Наличие в многочисленных повестях Бестужева фантастического элемента и даже особой кладбищенской темы говорило об определенном колорите эпохи и драматической напряженности творчества писателя.

Попытки ряда исследователей переводить все фантастические эпизоды повестей Бестужева на «реалистический» язык и находить в них соответствие с нормой действительной жизни вряд ли правомерны. Во-первых, потому что это невозможно в принципе. И в «Вечере на Кавказских водах», и в «Страшном гаданье», и в «Латнике» есть загадки, которые, несмотря на отсутствие мистики, остаются загадками. И это для писателя очень важно. Как указывалось, уже сам характер сцепления новелл свидетельствовал о стремлении писателя отказать от рационалистического отношения к фантастике, а вместе с этим к жизни человека. Так рассказ о таинственном венгерце пересекается появлением племянника полковника, тоже странного и непонятного для окружающих человека. Бледный и взволнованный, он что-то шепотом рассказал полковнику. И все присутствующие заметили по побледневшему лицу последнего, что даже он, «материалист по убеждениям», «человек, не верующий ни в какие сказки», был озадачен и взволнован. «Судя по его лицу и поступкам,— говорит один из героев,— он разделял испуг своего племянника» (VII, 9). В истории венгерца,— комментирует происшедшее загадочный человек в зеленом сюртуке,— есть вещи, о которых по словам Шекспира и во сне не грезила ваша философия» (VIII, 19). Сюжет этой основной новеллы остается открытым. «Но что случилось с племянником полковника? — любопытно спрашивали многие друг друга. Что заставило самого полковника, бледнее, покинуть залу?...». Этими вопросами заканчивается «Вечер на Кавказских водах». То есть писатель отказывается от рационалистического отношения к фантастике, характерного для его раннего творчества и сближавшего его с готической романистикой. Что же касается других таинственных новелл, то они, как уже указывалось, строятся так, что фантастическое в них одновременно и утверждается, и реалистически переосмысливается. Столь же противоречивое отношение к фантастике и в «Страшном гаданье». И дело здесь не только в наличии загадочных, необъясненных мотивов сюжета, но, главным образом, в том, что народная фантастика становится важнейшим средством воспитания героя, отказа от «бездумного молодечества» в отношении к жизни и людям. Поэтизация таинственного, фантастического являлась эстетическим принципом писателя-романтика, следствием его изменившегося отношения к жизни. Не случайно очень распространенным мотивом фантастических повестей Бестужева 30-х годов является мотив **испытания судьбы**. «В природе есть вещи страшные, неразгаданные»,— говорит один из героев «Вечера». И эти слова — своего рода лейтмотив таинственных повестей Бестужева, ключ к объяснению фантастики. В повести «Латник» интерес к таинственному, непостижимому объясняется потребностью человека, на-

²⁵ В. Г. Базанов. Цит. соч., стр. 376.

деленного поэтическим воображением. «Правду сказать, человек всегда предпочитает то, чего он не может постичь, тому, чего постичь нет ему охоты» (IV, 29). Непостижимость, загадочность, таинственность для Бестужева 30-х годов — атрибуты неразгаданности самой действительности, перед которой очень часто останавливается в недоумении писатель, переживший декабристскую катастрофу и не сумевший разобраться в новой исторической ситуации.

Имеется еще один важный для Бестужева-романтика аспект фантастического в его творчестве. С помощью фантастики писатель создает волшебный мир грез, который он противопоставляет реальному миру. Герой повести «Латник» Зарницкий — рассказчик одного из центральных таинственных эпизодов о замке на р. Шушан. Это — мечтатель, романтик, любящий рисовать в своем воображении «мир иной». «Какой-то новый мир, вовсе незнакомый, ощутительный... обнимал меня; какие-то чудные существа теснились в душе..., мне казалось, я слышу лепет их крыльев» (IV, 27). «Не умею выразить, что бывало со мной в этой дремоте. Я трепетал, как струна, издающая божественный голос; томный и вместе сладостный ужас пробегал по моим жилам; я хотел постичь его и болезненно сознавал, что природа не дала самой душе органов для вкушения этого безымянного чувства. На меня находит тогда тоска; я походил на человека, который страстно любит музыку и страдает случайной глухотой» (IV, 27).

Наиболее отчетливо характер подобной фантастики выражен в следующем четверостишье Зарницкого:

Отрадно плыть во сне туманной Летой,
Забыв часов бряцающую медь;
В видениях пожить вне жизни этой
И без кончины умереть.

Однако мечта о прекрасном фантастическом мире не приводит героя Марлинского к пассивно-созерцательной жизни²⁶. Романтик и мечтатель Зарницкий у Бестужева — мужественный борец.

Противопоставляя вымышленное реальному, Бестужев не отворачивается от реального, а, наоборот, стремится написать его с наибольшей полнотой, национальными, этнографическими, бытовыми деталями. Повесть «Латник», несмотря на свою романтическую таинственность, вместе с тем одна из острых обличающих крепостническую Русь произведений. Ее социальная емкость и обличительный пафос, ее реальные исторические источники очень убедительно показаны в литературе о Бестужеве²⁷.

Фантастика произведений Бестужева 30-х годов значительно отличается от фантастики ранних повестей. Теперь не Анна Радклиф со своим рационалистическим отношением к человеку и фантастике близка Бестужеву²⁸, а Вальтер Скотт с его поэтизацией таинственного как сред-

²⁶ «Пассивным отрицанием» действительности и уходом от нее в выдуманный, иллюзорный мир мечты неприемлем для Бестужева Гофман и его герой-романтики. В письме от 13 мая 1831 г. К. Полевой писал, между прочим, что послал Бестужеву Гофмана, «от которого Европа с ума сходит и которого, вероятно, вы не вполне еще знаете...». Архив ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, № 2079. В ответ на это Бестужев пишет: «Может, с летами я и свыкнулся с такими гостями, как Гофман, но до сих пор они для меня хуже злого татарина». «Русский вестник», 1831, № 3, стр. 300. Между тем, некоторые современники Бестужева видели в таких повестях, как «Вечер на Кавказских водах», определенные следы влияния Гофмана (см., напр.: В. К. Кюхельбекер. Дневник. «Прибой», Л., 1929, стр. 165). Вряд ли с этим можно согласиться.

²⁷ В. Г. Базанов. Цит. соч., стр. 419 — 435.

²⁸ Так, Walter Schamschula, не видя разницы между творчеством Бестужева

ства характеристики народа и героя. Можно говорить об определенном влиянии на Бестужева некоторых фантастических образов Байрона с их вызовом рационализму и драматической окраской²⁹.

Таким образом, в повестях Бестужева 30-х годов отразилось новое, более сложное отношение писателя к действительности, проявившееся и в усложненной проблематике, и в изменившейся трактовке личности, и в характере стиля писателя.

раннего и позднего периодов, утверждает зависимость таких повестей, как «Латник», от английского готического романа. При этом автор основывается на чисто внешних приметах: «Замок с его особым духом, тайное похищение с последующим венчанием, лечение человека как душевно больного и т. д.» (83). Все это общие места английской готической романтики. Однако без учета исходных эстетических позиций писателя, его отношения к человеку все эти отдельные мотивы произведения не имеют никакого смысла. См.: Walter Schamschula. Der russische historische Roman vom Klassizismus bis zur Romantik. Frankfurt am Main, 1961, стр. 83—84.

²⁹ Например, повесть Бестужева «Красное покрывало» своим кладбищенским фантастическим колоритом очень напоминает поэму Байрона «Тьма», которую Бестужев считал для себя особенно близкой и родственной по выраженному в ней настроению. См.: «Русский вестник», № 3, 1861, стр. 312 — 313.

В. М. ЯЦЕНКО

ОТНОШЕНИЕ РОМЕНА РОЛЛАНА К БИОЛОГИЗМУ В КОНЦЕПЦИИ ЛИЧНОСТИ

Ромен Роллан неоднократно подчеркивал, что его как художника интересует «планета мира» и «планета души человеческой».

В изображении личности у Ромена Роллана явственно различимы два главных аспекта, две линии, раскрывая которые, он стремится нарисовать облик человека — героя, творца: 1-я линия — познание человеком окружающей жизни, органически связанная с проблемой выбора действия, форм его, активного вмешательства в жизнь и т. д., и 2-я — постепенное открытие человеком самого себя, своей внутренней сущности, процесс «рождения себя» — мучительный, трудный, исполненный драматической борьбы, в результате которой человек утверждает себя как личность, выявляя свою значимость.

Герои его двух эпических циклов — «Жап-Кристоф», «Очарованная душа» — погружены автором в макромир, где поток исторических событий, атмосфера эпохи, кипение политической борьбы, острота социальных конфликтов, и в мир их внутреннего «я», в котором каждый из роллановских героев по-своему проделывает путь, говоря образом Элюара, «от горизонта одного к горизонту всех», становясь выразителем «коллективных страстей», где автором, достойным учеником Толстого, прослежено малейшее движение души, переданы все тончайшие нюансы их чувств и мыслей, раскрыты самые потаенные уголки их сердец.

При этом Ромену Роллану в высшей степени свойственны историзм, современность в постановке важнейших проблем. Об этом очень точно пишет Т. Л. Мотылева: «И картина бытия в его целостности, и картина человеческой души — все это у Роллана подчинено его общей концепции современности как эпохи стремительных сдвигов и перемен. Куда идет общество? Куда идет современный человек?»¹.

В данной статье мы не ставим своей задачей осветить сложность связей, существующих между роллановским героем и исторической действительностью. Вопрос о социальном детерминизме героя как выражение одного из определяющих принципов реалистического художественного метода Роллана, и вопрос об отношении, противоборстве героя с окружающим буржуазным миром как одна из центральных проблем роллановского творчества всегда были в поле зрения исследователей, они глубоко, блестяще освещены в работах В. Е. Балахонова, Т. Л. Мотылевой. Менее изучен советскими роллановедами процесс открытия героями Роллана своей собственной «внутренней планеты» — вопрос, кото-

¹ Т. Л. Мотылева. Ромен Роллан и Лев Толстой. Сб. «Ромен Роллан». 1866—1966». М., 1968, стр. 284.

рый тесным образом связан с другими аспектами концепции личности у Роллана, в частности, осмыслением натуры человека, соотношения добрых и злых начал в нем, возможностей личности, характера и сущности героизма и т. д. Постановкой и решением этих вопросов Роллан дает бой декадентским представлениям о человеке, непосредственно включается в спор о сущности человека, его возможностях, спор, который продолжается и поныне, становясь все острее и острее. Мысли Ромена Роллана по этим вопросам не утратили своей злободневности и остроты, время еще более подчеркнуло их силу, значимость и глубину. Об этом очень хорошо сказал В. Е. Балахонов: «Вопрос о том, что такое человек и каким он должен быть, Роллан поставил перед собой за несколько десятилетий до того, как трагические обстоятельства современной истории заставили многих писателей Западной Европы искать такое универсальное определение человека, которое было бы приемлемо для всех времен и народов»².

В конце XIX в. происходит окончательная ломка прежних и христианских, и просветительских представлений о человеке. Одной из важнейших особенностей эпохи Просвещения Н. Берковский верно считает «двойственность мотивировки, раздвоение сюжета, когда, с одной стороны, показано воздействие материальных обстоятельств, реальной среды на жизнь действующих лиц, а, с другой стороны, — главными и определяющими в развитии сюжета, характеристике героя оказываются установления разума и природы»³.

Первооснова натуры человека осмысливается просветителями как локковское *tabula rasa*, — «чистая доска», как воплощение здорового, естественного начала в жизни. Человек добр по своей натуре, общество уродует его — вот основной вывод просветительской мысли.

Реалисты XIX в., исследуя буржуазное общество, механизм его воздействия на личность, ужаснувшись при виде разгула хищничества, схватки эгоистических интересов, блестяще обнажают социально-историческую, политическую структуру как первооснову буржуазной действительности и в то же время охвачены стремлением выяснить — не коренятся ли истоки порочности окружающего мира и в самой натуре человека (и не в прежнем картезианском понимании с его дуализмом во взгляде на человека как средоточии добра и зла, — противоборствующих плоти и духа, чувства и разума).

Бальзак, Стендаль в разных формах во многих своих произведениях стремятся прежде всего исследовать эгоистичен или альтруистичен человек. Вся многослойная философская проблематика их романов в отношении к первооснове личности прежде всего подчинена этому. Эгоизм осмысливается как основная пружина действий, поступков героев. «Эгоизм — двигатель мира!» — утверждает Бальзак. В «Крестьянах», «Евгении Гранде» он, в частности, рисует, как идеи французской революции 1789—93 гг. гибнут, ибо они оказываются поглощенными стихией эгоизма, стяжательства, которые в самой натуре человека, по мысли писателя.

В конце XIX века характер осмысления человеческой природы существенно меняется под мощным влиянием естественных наук. Они поражали своими открытиями, совершая грандиозный переворот в представлении о человеке. Труды Дарвина, эволюционная теория в биологии установили родство всех живых организмов, и человек — «божественный цветок», «венец мироздания», «творение бога» был низведен с высот.

² В. Е. Балахонов. Ромен Роллан и его время («Жан-Кристоф»). Л., 1968, стр. 228.

³ Н. Берковский. Эволюция и формы реализма на Западе. Цит. по кн. «Проблемы Просвещения в мировой литературе», М., 1970, стр. 110.

В древнем аристотелевском определении — «человек — социальное животное, наделенное разумом», конец XIX века побудил делать акцент на животном, биологическом начале.

Физиология, ставшая при помощи экспериментального метода точной наукой, открыла изумительно сложную и в то же время простую в своей целесообразности жизнь организма, с четкостью функций каждого из многочисленных органов его, с подвижностью взаимосвязей их. Открывалась мудрость биологической структуры человека, внушающей глубокое уважение к бессознательной целесообразности природы и веру в силу и благодать естественного биологического развития.

Работы немецких естествоиспытателей Эрнста Геккеля, Августа Вейсмана, исследование французского доктора Проспера Люка «Философский и физиологический трактат о естественной наследственности» открыли власть законов наследственности, таинственно вторгающихся в жизнь человека, простирающих на него свою силу издалека, из прошлых других людей.

Естественные науки, физиология стремятся расширить свою сферу, захватить область духовной жизни человека, объяснить, исходя из своих посылок, все проявления ее. Эта тенденция, впервые четко обнаружившаяся в исследовании Шарля Летурно «Физиология страстей», завершается работами венского психиатра Фрейда, громогласно заявившего о найденном им ключе к сфере духовной жизни, которая оказывается областью подсознания, где властвуют эрос, половые инстинкты, древние инстинкты крови, самосохранения, разрушения и т. д. Фрейд отправляется от позитивистской интерпретации детерминизма, для него все происходящее в психике человека было строго обусловленным, и эта обусловленность, как уже говорилось выше, носит чисто биологический характер.

Все эти работы приковали внимание к биологической сфере человеческой жизни. Философская мысль вот уже на протяжении века стремится осмыслить характер ее, до сих пор сохраняя дискуссионность⁴.

Такой же дискуссионный характер носит литература конца XIX века, отражающая процесс ломки представлений о человеке; она пристально исследует проблемы, выдвигаемые и естественными науками, ищет свои ответы, ставит философские проблемы о сущности человека, о характере человеческого в человеке и т. д. Одной из проблем является и вопрос о том, что собой представляет стихия биологического, животного начала в нем. Полемика в журнальных статьях (очень широкая дискуссия по этому вопросу развернулась на страницах журнала «*Revue des deux mondes*» в 1885—90 гг.), в художественных произведениях передает остроту спора, разноречивых суждений. Достаточно вспомнить, что Киплинг в «Книге джунглей» (1894 г.) ставит по сути знак равенства между человеком и животным, законы джунглей естественны, по Киплингу, как воздух для человека, звериное начало в человеке — прекрасно. Герберт Уэллс в «Острове доктора Моро» (1896 г.) спорит с Киплингом, исполненный мрачных раздумий: люди в его изображении полузвери-получеловеки, и эта половинчатость трагична: звериное постоянно угрожает вырваться из-под страха перед человеческой нравственностью, ее законами, животное начало не может быть прекрасным, просыпаясь,

⁴ На Всесоюзном симпозиуме по проблемам личности (Москва, апрель 1966 г.) многие советские социологи, философы возражали против забвения того факта, что человек есть часть природы и ее продукт. Большинство склонилось к тому, что человек — существо биосоциальное, качества которого должны изучаться целым комплексом естественных и общественных наук. (См. В. П. Тугаринов: Личность и общество; Л. П. Бueva: Социальная среда и сознание личности. М., 1968).

оно уничтожает человеческое; Моро — символ прогресса, мечтающий создать существо, в котором было бы только человеческое, — терпит тяжкое поражение у Г. Уэллса.

Эмиль Золя рисует, с одной стороны, человека-зверя, разрушающего и разрушаемого своими дикими, животными страстями, властью наследственности («Человек-зверь»), и, с другой стороны, человека, включенного во власть благодетных, вечно животворящих биологических законов, которым подчиняется все живое на земле («Проступок аббата Мурэ», «Радость жизни» и др.).

Анатоль Франс, создающий в своих произведениях величественные симфонии в честь разума человека, его интеллекта, считавший, что человек существует на земле, «чтобы творить добро и красоту и давать волю всем своим желаниям, если они благородны, великодушны и разумны»⁵, при взгляде на человеческую природу всегда помнит и говорит о несовершенстве ее, о власти животного начала. В исполненной саркастической иронии фантастике «Острова пингвинов» мотив превращения глупых птиц в людей не случаен. Люди у Франса на протяжении всей своей истории сохраняют недалекость, тупость представителей животного мира. Убежденность, что животное начало органически присуще человеку, определяет некоторые особенности его этической философии, необходимость снисхождения к недостаткам людей. Как ни грубы подчас природные инстинкты Куньяра, они получают в романе «Харчевня королевы „Гусиные лапки“» оправдание: по Франсу, они естественны, человек — плоть, а не ангел. («Как же можешь ты вечно пребывать в состоянии добродетели, коль скоро стойкости не хватило самим ангелам небесным и первому обитателю рая», размышляет Куаньяр, и его слова окутаны добродушной благожелательной усмешкой автора). В «Боги жаждут» представление о натуре человека определило своеобразный характер осмысления одной из причин поражения революции: Робеспьер, его сподвижники думали сразу изменить людей, делали ставку на идеальное, духовное начало в человеке, а люди несовершенны, биологическое начало очень властно и оно превращается в один из факторов, способствующих расцвету грубо материальной, мещанской стихии, поглотившей революцию.

Ромену Роллану свойственны серьезные раздумья над всеми этими вопросами. Они содержатся в многочисленных дневниковых заметках, в письмах, художественных произведениях. Они характеризуются напряженностью поисков, интенсивностью; в различные периоды своей жизни он будет по-разному ставить акценты, но сквозь эту разность оттенков проступает и четкая определенность концепции Роллана во взгляде на человеческую природу, сущность человеческого, нравственного в ней.

Основные, на наш взгляд, принципиально важные для Роллана грани ее мы и попытаемся осветить в данной статье.

Ромена Роллана с самого начала творческого пути характеризует осознание сложности, противоречивости, удивительной многоликости и текучести человека. Не случайно так часто появляются у Роллана при изображении характера его героев образы океана, вбирающего все потоки изменчивой реки: «Есть человеческие жизни, похожие на спокойные озера... Кристоф представляется мне рекою... у быстрых рек есть тихие, сонные заводи, и в них отражаются окрестные берега и небо. Но воды не перестают течь и меняться; а иногда под этой мнимой неподвижностью скрыто стремительное течение, сила которого скажется даль-

⁵ А. Франс. Собр. соч., ГИХЛ, т. II, 1954, стр. 232.

ше, при встрече с первым препятствием»⁶. Говоря об Аннете Ривьер, Роллан также будет подчеркивать разноликость ее внутреннего «я».

Вглядываясь в свой мир, в истоки своего «я», Роллан пишет в своем «Символе веры», что «я совсем не знаю Ромена Роллана», что ему предстоит узнавать себя всю жизнь. Поэтому не случайно характер эволюции почти всех роллановских героев включает процесс познания себя, постепенного раскрытия тайн, по которым течет вся жизнь, открытие в себе «добрых и злых демонов». В письме к Мальвиге фон Мейзенбург Роллан так формулирует один из характернейших для него принципов психологизма: «Я не испытываю никакой симпатии к ангелам потому, что (я скажу вам совсем тихо) я в них не верю»⁷. Давая жизнеописание великих людей — героев своей знаменитой серии — «Жизнь Бетховена», «Жизнь Микельанджело», «Жизнь Толстого», он мыслит каждого из них не как собрание добродетелей, а как поле битвы противоречивых свойств, и величие их определяется исходом борьбы, ее напряжением и силой. «Я люблю благородных и сильных людей, которые завоевали их идеальность в каждодневной борьбе против низких инстинктов или образцов мира» (С₁, 100). Поклонник психологического мастерства Толстого, Роллан в «Кола Брюньоне» в раздумьях Кола перифразирует известное высказывание о текучести, противоречивости человека: «В каждом из нас сидит двадцать разных людей: и хохотун, и плакса, и такой, как пень, которому все равно, что ночь, что день, и волк, и овца, и собака, и тихоня, и забияка» (т. 7, 196).

Роллан человеческую натуру воспринимает как средоточие разнообразных свойств, как разноликую сумму психологических, биологических, интеллектуальных качеств, человек многоэтажен у Роллана. Есть своя иерархия у этих этажей, но пока нам важно подчеркнуть, что здесь и разум, интеллект, и животное начало, и сознание, и подсознание, инстинкты. Так, в письме к Сергею Кудашеву от 11 ноября 1934 г. он пишет: «Это великая вещь, что истинное и глубокое искусство является превосходнейшим инструментом, способным проникнуть в недра человеческой натуры, передающим средствами, которые действуют непосредственно на все существо — не исключительно на разум — но и на силы сознания и подсознания, на ощущения, инстинкты, страсти и т. д.»⁸. В натуре человека, по Роллану, заложены противоположные силы, и многое в нем от тех сил, которые управляют всей природой.

Мысль о единстве человека со всем живущим на земле Р. Роллан впервые воспринял в пантеистическом звучании из философских работ Спинозы. Во «Внутреннем путешествии» его именем он называет один из трех светочей (рядом с Толстым, Вольтером), озаривших его «путь к всеобщему». В «Дефинициях» и «Этике» Спинозы его захватила мысль о том, что в каждой капле, в каждом индивидуальном бытии отражается жизнь Природы, всеобщее. Под большим влиянием Спинозы он пишет свой философский трактат «Символ веры». Отзвуки спинозизма, литературы Просвещения определяют пантеистический пафос многих страниц «Жана-Кристофа», «Кола Брюньона». Кристофу «все было «ближним», начиная с травы, которую он попирает ногами, и кончая рукой, которую он пожимал. Дерево, тень облака на горе, дыхание лугов,

⁶ Ромен Роллан. Собр. соч. в 14 томах., ГИХЛ, т. 5, 1955, стр. 109. Дальнейшая ссылка на это издание будет даваться в тексте статьи с указанием тома и страницы.

⁷ Cahier, I. Choix de lettres a Malwida von Meysenbug, Paris, 1948, p. 100. В дальнейшем ссылки на Cahier будут даваться в тексте с указанием номера и страницы.

⁸ «Литературная газета, 18 декабря, 1966.

разносимое ветром, улей ночного неба...» (т. 6, 185) Готфрид в «Жане-Кристофе» воплощает близость мудрого человека к вечным, неистребимым жизненным силам природы. Он просто отдавался течению жизни, и «только поэтому его душа и могла постигать таинственную сущность жизни; и если общение с Готфридом было таким благотворным для слепой, для Кристофа и для многих, Кристофу неизвестных, то лишь потому, что вместо обычных слов, выражающих бунт человека против природы, он нес с собой спокойствие природы, примирение с природой. От него исходила какая-то благодатная сила, как от полей и лесов» (т. 4, 227).

Роллан утверждает мысль, что человек во власти природы, «если мы откажемся от нее, она обернется против нас (С₁, 376), следует не отрицать природу, но глядеть ей в лицо» (С₂, 189), взять ее в партнеры, стараться поставить на службу. Ромен Роллан сохраняет картезианское представление о дуалистичности человеческой натуры, он говорит о споре между духовными устремлениями и природными, цитирует Суареса: «Это прекрасная война, война души и природы» (С₁, 376), но война, где стремления души полностью отрицать законы последней обречены на поражение. Так, в «Символе веры» он в духе картезианской тематики рисует спор души и природы: душа хочет отрицать природу, но та мстит ей жизнью тела (С₁, 276).

Роллан с уважением говорит о науке, которая «ищет законы экзистанса, существования (человеческого или животного)...., чтобы понять их, определить и управлять» (С₁, 375), чтобы следовать согласно законам природы руководить ими. Этим определяется живейший интерес Роллана к каждой новой попытке в этой области, к работам физиологов, генетиков.

Роллан проявляет интерес к теории наследственности. Он блестяще знает работы Ипполита Тэна, его имя часто встречается на страницах дневниковых записей. Чуждый апологетического отношения к нему, неоднократно вступая в полемику по многим вопросам, Роллан в осмыслении почвы, определяющей в какой-то мере некоторые стороны натуры человека, опирается, как верно пишет Баррер⁹, на метод Тэна. Говоря о множественности «я», стремясь найти истоки, корни ее, Роллан видит, что «это часто раса, семья, элементы образования, следы наследственности»¹⁰. Так, во «Внутреннем путешествии», рассказывая подробно о своих предках, их облике, неоднократно говорит, как черты того или иного из них сказывались в последующих поколениях: никогда человек не исчезает бесследно, не растворяется совсем.

Рисуя образ Жана-Кристофа, Роллан неоднократно заставляет его ощутить в себе «наследственность своих фламандских предков», опасность алкоголизма Мельхиора. В пору юности, когда Кристоф живет, отдавшись течению своих желаний, однажды, когда возвращаясь из кабачка, он встретил мудрого Готфрида, который настойчиво называл его Мельхиором, а не Кристофом, он всю ночь беспощадно и строго рылся в своей душе: «Да, он узнал теперь инстинкты и пороки, пробудившиеся в нем, и они ужасали его... Хаос желаний, взаимно уничтожающих друг друга. Ветер, пыль, несбытие...» (т. 3, 409—410).

См. Barrere: Romain Rolland. L' Ame et l' Art. Paris, 1966, p. 41.

Баррер склонен даже утверждать, что Роллан во многом «сформирован методом Тэна».

¹⁰ Romain Rolland. Le voyage intérieur. Paris, p. 315.

Но Роллан не рассматривает стихию наследственности как фатальную силу, распростершую над человеком свою безграничную власть. Он не склонен факторы среды, наследственности расценивать как железные незыблемые скрепы детерминизма, которые не в силах разорвать человек. Он едко высмеивает Золя, Ибсена, Гауптмана за то, что они стали «маньяками наследственности», рисовали своих героев рабами наследственных пороков, из западни которых нет для них выхода.

Роллан не принимает натуралистической концепции личности в ее целостности, где все в человеке от физиологии, даже муки совести, как в «Терезе Ракен» Золя. В этом плане характерна запись, сделанная Ролланом в дневнике. Сравнивая женщин, изображенных Франсуа Милле в «Собирательницах колосьев» (где они как плоские работающие механизмы, слившиеся с землей, налитые свинцовой тяжестью труда), с героинями Золя, Роллан замечает: «Крестьянки у Милле не думают, они тяжелы, грубоваты, в них нет женственности..., но какая разница между ними и самками Золя» (С4, 130). Произведения Золя его герой Жан-Кристоф включает в поток «мутной литературы», где даются фантастические описания самых разнузданных наслаждений, развращенных нравов, литературы, в конечном счете клеветущей на человека (т. 4, 343).

Также Ромен Роллан проявляет постоянный интерес к работам Фрейда¹¹.

Геснард в своей книге «Произведения Фрейда и их значение для современного мира» показывает, что интерес к работам Фрейда проследяется к 1905—1907 гг. и то впервые только в англо-саксонских странах, французы же вначале обнаруживают равнодушие и недоверие к Фрейду. Рисуя историю французского движения психоанализа, первые контакты французских писателей с работами Фрейда он датирует послевоенными годами (1921 г.). Ромен Роллан был одним из первых, кто заинтересовался еще в 1903 г. Фрейдом, когда не было еще никаких французских переводов, когда имя Фрейда во Франции произносилось, как курьез. В письме к Фрейду от 22 февраля 1923 г. Ромен Роллан писал: «Я был одним из первых французов, узнавших и читавших ваши работы. Прошло 20 лет с тех пор, как я нашел в библиотеке Цюриха некоторые из ваших произведений... и я был очарован вашими великими прозрениями, которые отвечали некоторым из моих предчувствий»¹². Встреча их в Вене в 1924 г. была началом их дружбы, продолжавшейся до конца жизни Фрейда. Она не означала полного безоговорочного принятия его идей (как и положений других ученых-биологов, естествоиспытателей, о чем говорилось выше). Роллан являл собой замечательный пример интеллектуальной честности, которая пропитана критической мыслью, искренним стремлением отделить зерно от плевел.

Роллану всегда импонировало умение стоять до конца в защите своей точки зрения. И личность Фрейда Роллан оценивает с этих широких, подчас отвлеченных позиций. Он относит Фрейда к тем «великим людям, которыми руководит одна страсть — поиски истины» (письмо

¹¹ Об этом очень аргументированно говорит Т. Метылева в книге «Ромен Роллан» «Молодая гвардия», 1969, стр. 276-280.

¹² Cornubert Colette. Freudet Romain Rolland, Paris, 1966, p. 4.

Корньюбе Колет в своей работе «Freud et Romain Rolland», Paris, 1966, собрала большой архивный материал, неопубликованную переписку Роллана и Фрейда, пользуясь помощью М. П. Роллан, сына Фрейда и др. Эта переписка в качестве приложения впервые опубликована в данной работе. Она отражает постоянный интерес Роллана к трудам Фрейда. Ссылки на письма Роллана, Фрейда в дальнейшем будут даваться по этой работе.

от 3 мая 1931 г.), которые в силу этого глухи к тому, как они выглядят в глазах других людей. В 1938 г. в письме к Стефану Цвейгу в связи с участием Фрейда в помощи Испанской республике Роллан писал: «Приветствуйте Фрейда от моего имени. Передайте ему мое глубокое уважение. Я ни мгновения не сомневался в его мужестве. Вся жизнь была примером этого»¹³. Он называет Фрейда «Кристофором Колумбом нового континента духа», «открывшим Америку и для медицины, и для психологии во всех ее формах и особенно для современной литературы»¹⁴. По Роллану, дело не в том, что Фрейд первый открыл берега этой Америки. Как и Кристофор Колумб, он прибыл к Америке, «когда многие из мореплавателей искусства и мысли были уже там, пригнанные туда случайным ветром... Но вы были первым, кто вновь узнал ее и открыл доступ к ней для всех мореплавателей»¹⁵. Значение Фрейда он определяет не новизной его основных открытий (пусть и случайное, но наличие их он справедливо видит в творчестве многих писателей и в своем собственном, писавших до Фрейда), а в целеустремленности его исследовательской мысли, интенсивности, силе ее, которая приковала, заставила приковать внимание к сфере бессознательного, иррационального во внутреннем мире человека. Роллан одобрительно расценивает саму попытку Фрейда исследовать, научно объяснить стихию иррационального, которая существовала раньше как область непознаваемого. Как известно, Фрейд не допускал в психику немотивированного, и в его механизм причинной связи включалась и алогичность, иррациональный фактор.

Роллан признает наличие в человеке того, что Фрейд называет «великим спящим», Landtier — «земным животным». В письме к Фрейду от 3 мая 1931 г. Роллан пишет, что противоположные начала «Lantier» («земное животное») и «Océanique» (стремление души, разума человека вобрать в себя все в окружающем бытии) — в самом человеке, в «я». «Я сам Landtier... Я также старый француз со взглядами без иллюзий»¹⁶. Такой взгляд обусловил и внимание художника Роллана к изображению внутреннего мира, где обнаруживаются неожиданные для самого человека действия природных сил, инстинктов, стихии подсознания. «Если бы мы рассказали хоть сотую долю тех снов, которые снятся честному человеку, или странных желаний, бродящих в крови целомудренной женщины, это произвело бы настоящий скандал. Не касайтесь чудовищ! Закройте клетку! Но знайте, что они существуют и часто в неопытных душах они всегда готовы вырваться наружу» (т. 6, 56).

При изображении Аннеты, Жана-Кристофа, Марка, чья внутренняя жизнь прослежена Ролланом до самых потаенных глубин, Роллан, рисуя множественность их «я», неоднократно будет говорить «об анархии злого бунта» в их еще неопытных душах. (Этому подчинена сцена встречи Кристофа с крестьянской девушкой в книге «Отрочество», Марка Ривьера в день объявления перемирния, лишняя Кристоф — Анна Браун, где душа Кристофа напряжена до предела, кажется, что разум умолк, он полностью во власти страстей; совершив преступление, нарушив законы дружбы, гостеприимства, Кристоф готов покончить с жизнью, не в силах вынести власти демона, увиденного в себе самом). Человек, по мысли Роллана, не должен жить только согласно своей природе, желаниям, влечениям, которые могут человеку ставить ловушки, могут быть грубыми, животное-грубыми.

¹³ Cornubert Colette. Freud et Romain Rolland, Paris, 1966, p. 43.

¹⁴ Там же, стр. 4.

¹⁵ Там же, стр. 4.

¹⁶ Там же, стр. 37.

Горький справедливо назвал первые книги «Очарованной души», рисующие напряжение психологических коллизий во внутреннем мире Аннеты, «драмой борьбы интеллекта против инстинкта». Роллан рисует ту жажду любви, томление, тоску по ней, стихию страсти, которая сотрясает все существо Аннеты. «Темный демон любви притаился в Аннете... она его подавляла, старалась его упрятать, потому что сама его страшила: инстинкт подсказывал ей, что другие неправильно бы судили о нем, — Эрос в клетке с завязанными глазами, беспокойный, алчный и голодный, молча бьется о решетку мира и медленно грызет стены своей темницы — сердца!» (т. 8, 93).

В обращении Роллана к этим сторонам внутренней жизни человека Т. Л. Мотылева усматривает влияние «нездоровых влияний, новейшего буржуазного искусства», ей представляется, что при изображении Аннеты «демонически-эротические мотивы даются с чрезмерным нажимом — и это противоречит ясной и светлой натуре героини»¹⁷. Здесь позиция авторитетнейшего роллановеда не кажется нам убедительной и верной, не учитывается многогранность роллановской концепции героической личности, того акцента в ней, о котором говорилось чуть выше: положительность героя у Роллана определяется не мерой средоточия стерилизованно ясных и светлых свойств, а силой сопротивления и борьбы «с демонами, которые внутри нас». Только в результате этой борьбы и утверждается нравственная высота.

Неправомерно, на наш взгляд, усматривать глубину реалистического видения писателя при раскрытии психологических коллизий лишь там, где они прямо включаются в социально-общественный фон и детерминизм. Ромен Роллан обнаруживает его, уйдя, казалось, в область самых интимных сторон бытия человека. И его отношение к ней существеннейшим образом разнится с модернистским, грубо-физиологическим.

Будучи внимателен к стихии подсознательного в человеке, отмечая власть инстинктов в нем, Роллан не превращает их в выражение истинной сущности человека, в «Сезам, отворись!» для всех других сторон человеческой жизни, как это делали натуралисты или психоаналитики, положившие в основу фрейдизм. Он резко не приемлет стремление фрейдистов во всех проявлениях человеческих мыслей, чувств, действий видеть формы, символы, ведущие к совершенно одинаковому у всех людей присущим их изначальной сути — «зародышам души», которые оказываются несколькими разновидностями половых инстинктов. В письме к Шарлю Бодуэну от 19 января 1922 г. Роллан называет их символизм «фиговым», одеревенелым, монотонным и экстравагантным. «Вместо того, чтобы изучать каждое существо — каждого ребенка (ограничимся этим возрастом), его самого и искать единственно в нем ответ на существующие загадки, психоаналитик ищет его в своем (так мало разнообразном) каталоге символов, одеревенелых, упрощенных и варварских. И он хочет изо всей силы втянуть его в одну из своих схем»¹⁸. Роллану ничто не кажется более ошибочным и возмутительным, чем стремление психоаналитиков приписать ребенку одержимость к сексуальным вещам. «Все, что ребенок может сказать, написать или нарисовать, вы готовы авансом отнести к 3 и 4 мотивам: комплекс Эдипа, комплекс Электры, сексуальные мотивы и т. д.»¹⁹.

Исповедально говоря о своей жизни, о пристальном наблюдении

¹⁷ Т. Л. Мотылева. Творчество Романа Роллана. М. ГИХЛ, 1959, стр. 363.

¹⁸ Cornubert Colette. Freud et Romain Rolland. Paris, 1966, p. 4.

¹⁹ Там же. стр. 49.

над другими людьми, Роллан категорически отрицает рассуждения психоаналитиков об эротическом характере экзистанса ребенка, всех побуждений человека. Он очень верно говорит о стремлении фрейдистов перенести клинические наблюдения над исключительными случаями, душевными заболеваниями на мир здоровых людей, сферу обычного, нормального. По мысли Роллана, нет ничего более опасного, чем утверждение, что патология — «заострение, увеличение нормального». «Возможно ли говорить, — восклицает Роллан, — что «болезнь—преувеличенное здоровье». Когда микробы... разрушают организм, будет ли справедливым говорить, что это **тот же организм?**» (выделено Роменом Ролланом)²⁰.

Подытоживая начало рассуждений Роллана о биологизме в натуре человека, констатирующую часть результатов роллановского исследования в ее общих чертах можно изложить следующим образом: да, в человеке есть область инстинктов, стихия подсознательного, наследственности, но не в той всеохватывающей мере, как это утверждают натуралисты, фрейдисты.

Одно из важнейших последующих звеньев роллановской мысли — сущность подлинно человеческого в человеке. По Роллану, живущий на земле человек, непрестанно познавая себя, рождает себя как личность, он всегда в становлении, борьбе, он всегда может сказать: «Солнце, я человек, который идет!»²¹ Как справедливо пишет Леви, Ромен Роллан подает этот процесс формирования человечности «как самый величественный спектакль, как самое громадное завоевание»²². Это относится как к современному человеку, так и к тому Всечеловеку, который идет «из самых глубин животного состояния и прямо движется к свету вот уже тысячи лет»²³.

Роллановский герой одержим желанием утвердить свою человеческую значимость, глядя в лицо природе, стремясь преодолеть, уничтожить в себе лай, голоса ее чудовищ. «Страдай! Умри! Но будь тем, кем ты должен быть — человеком», — говорит себе Кристоф.

Животное и человеческое не соседствуют, мирно сосуществуя, они всегда в схватке. В отличие от декадентской, натуралистической трактовки человека, рассматривающей его как жертву, игрушку грубых биологических законов, Роллан утверждает пусть драматически напряженную, но победу. Светлые человеческие начала торжествуют.

Одна из линий эволюции роллановских героев обычно всегда призвана подчеркнуть, как они научились управлять своими эмоциями, страстями, инстинктами. При этом автор наделяет их кипучими натурами, они бурно реагируют на все проявления жизни, душа их вибрирует от малейшего соприкосновения с ней, будучи удивительно импульсивной и легко ранимой, они бурно (и во внешнем проявлении) переживают свои потрясения. Достаточно вспомнить, как переживает Аннета первый удар по ее чувству любви: «Наверное, было слышно, как она бежит, потеряв голову, как ломаются ветви — так убегает затравленный зверь. Но Аннети больше не тревожило, что ее услышат... Она бежала, бежала... Куда? Она и сама не знала.. И так никогда и не узнала. Бежала во мраке, стонала. Ничего не видела перед собой.

Бежала, пока не споткнулась о корни, не упала во весь рост, не ударилась лбом о ствол дерева... И тут она закричала, завывала, уткнувшись ртом в землю, как раненое животное... Она кричала и ни о чем не дума-

²⁰ Cornubert Colette. Freud et Romain Rolland. Paris, 1966, p. 52.

²¹ Romain Rolland. Le voyage intérieur, 1942, j. 180.

²² A. L. Levi. Idealisme de Romain Rolland, Paris, 1946, p. 29.

²³ Ромен Роллан. Собр. соч., ГИХЛ, т. 20, 1936, стр. 29.

ла... Судорожные рыдания, сотрясая тело, разрядили тоску... Разум молчал» (т. 8, 86). Пусть более по-мужски, сдержаннее, но в той же атмосфере какого-то иступления подаются испытания и Кристофа, вплоть до «Неопалимой купины». Роллан в цитированном отрывке не случайно неоднократно акцентирует молчание разума, вырвавшуюся, все захватывающую стихию подспудных, казалось бы, неподвластных ей сил, но в действительности всепоглощающих лишь из-за слабости и неопытности юной Аннеты. Постепенно Роллан подводит своих героев к осознанию мудрости, гласящей, в чем состоит сила человека и чем она измеряется: она в том, чтобы напряженно, в полную меру, без половинчатости чувствовать, жить и с такой же силой сдерживать свои страсти. Роллан в своей концепции личности создает вдохновенный гимн разуму, воле, как основе человеческого начала, как выражению могущественной власти над препятствием, опасностями, которые «внутри нас и вокруг нас». Дантон в одноименной пьесе говорит: «В этой груди пылают вулканические страсти, но они делают со мной не больше того, что я им позволяю. Сердце у меня жадное, мои чувства рычат, как львы, но укротитель сидит вот тут (показывает на голову)» (т. 1, 135).

Апофеоз мудрой власти разума, силы воли — в изображении Кристофа. Он побеждает голос опасной наследственности, жадное требование плоти, не становясь схимником, проповедником аскетизма, а подчиняя природу благородству стремлений.

Отсюда в этической философии Роллана при всем витализме, наслаждении жизнью, упоении причастностью к ее животворящим порывам нет франковского благожелательного скепсиса, звучащего по сути как приятие несовершенств человеческой природы.

Роллан оказался и оказывается по сей день в гуще споров о сущности человеческого. И даже там, где в осмыслении ее он уносится в метафизические эмпиры, его суждения глубже, интереснее, чем у исполненных мрачности психоаналитиков и разного рода экзистенциалистов. Не ставя своей задачей полностью осветить этот вопрос (он может стать предметом специального разговора), считаю необходимым сказать сейчас лишь о полемике Роллана с Фрейдом, которая нашла отражение и в их письмах.

Фрейд первоосновой человека считал животные влечения, собственно, половые инстинкты. Биологическое начало он делал сущностью духовного, уничтожая тем самым картезианский дуализм во взгляде на человека, и прежде всего этот монизм ставят Фрейду в заслугу его последователи. Фрейд в письме от 31 декабря 1923 года называет себя «разрушителем иллюзий». Его взгляд на человека безотраден, люди навсегда заключены в тюрьму своих инстинктов, их мир — мир жестокости, крови, эгоистических устремлений, разрушения. Будущего для человечества нет, оно одинаково статично, страшно. Роллан же сферой человеческого делает, прежде всего, разум, дух, особый комплекс мыслей и чувств, которые получают у него наименование «океанических» (*Océanique*). В чем их суть, и как, раскрывая ее, движется мысль Роллана? Отправной точкой размышлений писателя о человеке является убеждение в том, что каждый человек — это неповторимый мир, право на суверенность которого Роллан будет защищать на протяжении всего творческого пути. По Роллану, с самого начала высоко оценившему открытия психологического искусства Толстого, Достоевского, Шекспира, человеческая личность всегда включает специфически неповторимые качества, которые не могут быть подведены под общий знаменатель, знаменатель для всех людей. Роллан с высоким уважением относится к тем индивидуальным законам, по которым течет какая-то часть существа человека, — подход, диаметрально противоположный фрейдистской классификации — уни-

форме. Роллан считает долгом каждого развиваться согласно с его собственным призванием, «каждый человек должен знать свой собственный идеал и стремиться осуществить его»²⁴.

В работах советских и зарубежных исследователей эта особенность воззрений Роллана, индивидуалистическая устремленность его героев нашла свое отражение. Но увлечение индивидуализмом, в котором подчас проступают и нищенские мотивы, было свойственно, на наш взгляд, лишь в период 1890—1893 гг., в пору влюбленности Роллана в искусство и героев Возрождения. Начиная со «Святого Людовика», происходит своеобразная трансформация этого индивидуализма (которая отражена и в эволюции Жана-Кристофа), ведущая к слиянию индивидуального «я» со всем миром, океаном всех душ, что и определило название «Océanique».

Подлинно человеческое по Роллану начинается с «Oubli soi — забудь себя!» Высокие качества и достоинства человека приобретают свою значимость и ценность лишь в отношении с другими людьми. Человек осмысливается Ролланом как существо общественное, са сложной нитью связей с другими людьми, могущее жить лишь рядом с себе подобными. Если он человек, он не может и не должен быть одинок. «Жить для всех — вот долг, и это также лучший способ быть человеком» С₁₀, 49.

Поэтому основой бытия человека, истинным, неискаженным свойством его Роллан считает стремление людей к объединению, любовь и доброту, нравственное совершенство — те качества, которые составили высокогуманную основу его «ролландизма». Эти представления базировались у Роллана на отвращении к буржуазной действительности, отталкивании от нее, стремлении освободить человека от пут буржуазной среды, уродующей человека.

Поэтому Роллан, как и Золя, «всюду натывается на социализм». органично впитывает его идеи, ибо в социализме стихия нравственного и общественного неразделимы.

²⁴ Ромен Роллан. Собр. соч. ГИЛХ, т. 20, 1936, стр. 26.

Г. С. ПРАВДИВЛЯНЫЙ

ПОЭМА АЛЕКСАНДРА БЛОКА «СОЛОВЬИНЫЙ САД»¹

«...Лучшее, что у меня есть сейчас, — небольшая поэма „Соловьиный сад“; я работал над ней почти два года, но ее надо еще отделать в мелочах и переписать.

Если Вас не смутит то, что поэма совсем не касается злобы дня..., то позвольте предложить ее Вам для рождественского номера „Русского слова“², — писал А. Блок Ф. И. Благову 30 ноября 1915 г. по поводу своей поэмы.

И действительно, «небольшая поэма» — одно из лучших созданий не только самого поэта, но и вообще русской литературы начала XX века. А относительно высказанного положения «поэма совсем не касается злобы дня», нужно иметь в виду следующее.

Великий поэт волен в равной мере обращаться как к «злобе дня», так и «незлобе». В этом его свобода. Но поэтическая свобода — это не вообще свобода, она заключается в том, что при создании художественных произведений не нарушается внутренний закон поэтического творчества.

Блок творил не по эстетической формуле: *Wie der Vogel singt*. Он шел тем путем, куда его звали свободная мечта и свободный ум, не знаю-

¹ На истории создания поэмы останавливаться нет надобности. Специально этому вопросу посвящена глава «Соловьиный сад» в работе П. Медведева «Драмы и поэмы А. Блока. Из истории их создания». Л., 1928, стр. 165—175. Касается его и Л. Долгополов (см. Л. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX веков. М.—Л., 1964, стр. 134) и частично Ременик (Г. Ременик. Поэмы А. Блока, «Советский писатель», М., 1959).

Кроме того, в примечании к третьему тому (собрание сочинений в 8 томах под общей редакцией В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского, М.—Л., 1960) на стр. 579—585 приведен почти весь материал, касающийся работы поэта над поэмой: черновые варианты отдельных глав с указанием места и времени написания (где это возможно), материал из записной книжки, а также и время первой публикации.

Тот факт, что «Соловьиный сад» представляет собой в известном смысле полемику со стихотворением А. А. Фета «Ключ», повторяя и развивая его образную символику («зов соловьиный», «соловьиный покой» и т. п.), и содержит отзвуки некоторых других стихотворений Фета («Соловей и роза», «Зной»), с нашей точки зрения, не вызывает сомнения.

Об этом писал В. Кирпотин (см. Полемический подтекст «Соловьиного сада». «Вопросы литературы», № 6, 1959, стр. 178—181). Эту же точку зрения разделяет Н. Венгеров (см. его работу «Путь А. Блока». М., 1963, стр. 322).

В общем понимании поэмы, ее темы, идеи, образной системы больших разногласий в работах блоковедов нет. Но ряд проблем остался вне поля зрения исследователей, а достоверность некоторых положений вызывает сомнение.

В частности, спорным является вопрос относительно отношения лирического героя к «саду» в прошлом. Поэтому мы и высказываем относительно его собственную точку зрения.

В настоящей статье делается попытка осветить проблему «соловьевства» в русской литературе конца XIX и начала XX века, которой в нашем литературоведении не уделено должного внимания.

² Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах. т. VIII. М.—Л., 1963, стр. 450. Дальше том и страница этого издания будут указываться после цитаты в скобках.

щий запретных надписей: «Этого не касаться, ты осквернишься служением злобе дня» или наоборот.

А разве тема места человека в жизни — основная тема поэмы «Соловьиный сад» — не «злоба дня»? Не волновала ли она самого поэта в ту страшную годину, когда «страшный мир» распростер над Россией свои черные крылья? Конечно, да. Поэтому-то она и нашла свое выражение в творчестве великого художника.

В этом произведении воплотилось новое мировоззрение поэта, вырабатанное в процессе искания смысла жизни, путей к истине, сложнейшей внутренней борьбы по преодолению былых заблуждений. И воплощенное в лирической поэме «Соловьиный сад» оно является свидетельством живого искания, живого горения. В поэме нет чего-либо более значительного или менее. Перед нами полотно, которое воплощает весь мир, мир реальной жизни с ее красотами, противоречиями и трагедией. Это плоть и кровь поэта. Недаром говорят, что в безжизненном мраморе статуи струится незримая, но горячая кровь создавшего ее. И эти слова полностью относятся к А. Блоку, к его произведению.

Образ лирического героя поэмы возник из глубокого постижения жизни. Блок не созерцает, в нем не мир отвлеченных мыслей. Он проникает в облик повторяющейся индивидуальности. Образ и идея сливаются воедино. В этом сила поэта, в этом торжество автора по воплощению своего замысла. Здесь нет никакой предвзятости, никакой надуманности. То, что волновало поколение, нашло свое воплощение в произведении. И в этом смысле оно современно.

Перед мысленным взором читателя сложный мир героя, его путь. Выбор пути свойствен человеку. В этом его «творчество». Через разные «комбинации» мнимых истин он должен прийти к настоящей. Это, может быть, лучше, чем кто-либо другой, знает сам Блок.

Он ведет по этому пути и героя «Соловьиного сада», впервые с которым мы знакомимся в самом начале поэмы в сцене труда:

Я ломаю слоистые скалы
В час отлива на илистом дне,
И таскает осел мой усталый
Их куски на мохнатой спине.
Донесем до железной дороги,
Сложим в кучу, — и к морю опять... (т. III, 240).

Труд тяжел, но «отраден» тем, что он нужен. И так, изо дня в день. И трудно согласиться с мнением Г. Ременика, что «герой является рабочим только в настоящий момент, когда мы познакомимся с ним в поэме, что в прошлом он имел отношение к этому саду, что он, очевидно, был там своим, близким человеком. Вся атмосфера сада вовсе не чужда ему, поэтому не удивительно, что его опять влечет «недоступность ограды» и он вновь переживает забытые чувства и мечты»³.

И вряд ли основательные ссылки исследователя на «Стихи о Прекрасной Даме», «Ночную фиалку» и др.⁴. Само содержание поэмы опровергает это:

Чуждый край незнакомого счастья
Мне открыли объятия те... (т. III, 243).

³ Г. Ременик. Поэмы А. Блока. «Советский писатель», М., 1959, стр. 108.

⁴ Мнение о том, что лирический герой «Соловьиного сада» — это лирический герой прежних произведений Блока, что это «одно лицо», но только «разные личины», разные «эстетические маски», было высказано еще П. Медведевым. Сравн.: «...лирический герой — все тот же, — когда-то рыцарь с готической картины, потом «матрос, на борт не принятый», теперь же — рабочий, погонщик усталого осла» (П. Медведев. Драммы и поэмы А. Блока. Из истории их создания. Л., 1928, стр. 165).

Слова «чуждый край» и «незнакомое счастье» говорят сами за себя, но в поэме есть и такие слова:

И в призывном кружении и пении
Я забытое что-то ловлю. (т. III, 241).

Они-то, видимо, и дали возможность Г. Ременику прийти к цитируемому нами выводу. Но это, скорее всего, голос автора, прорвавшийся в повествовании, но он не должен и не может говорить за лирического героя, ибо, как тонко заметил блоковед Н. Венгров, лирический герой и автор в произведении тождественны, но тождество не есть равенство.

Но предположим, что Г. Ременик прав: герой Блока когда-то был «там» (в «саду» — Г. П.) своим, «близким человеком». Но тогда бы не было драмы героя, его трагедии.

И действительно, о какой драме может идти речь, если герой «Соловьиного сада» уже был раньше «там», осмыслил никчемность своего пребывания в «саду», пережил трагедию разрыва с миром настоящей жизни, с миром труда и вернулся снова в него, в реальный мир, где его подлинное место? Теперь уже этот путь был бы ему известен. Но в том-то и дело, что герой «там» не был. И поэтому в настоящий момент, когда он ведет достойную человека жизнь, его пленяет своей контрастностью обыденности, неизвестностью и загадочной прелестью «Соловьиный сад»:

А у самой дороги — прохладный
И тенистый раскинулся сад.
По ограде высокой и длинной
Лишних роз к нам свисают цветы.
Не смолкает напев соловьиный,
Что-то шепчут ручьи и листья. (т. III, 240).

По мере развития действия мотив «Соловьиного сада» все больше и больше вторгается в душу лирического героя, даже преследуя его:

Или разум от зноя мутится,
Замечтался ли в сумраке я?
Только все неотступнее снится
Жизнь другая — моя, не моя... (т. III, 241).

Постепенно этот мотив упорнее, постоянное. Он уже для героя «Соловьиного сада» — потребность. В поэме помимо голоса лирического героя как бы начинает слышаться голос автора-повествователя, который уже не умолкает до конца произведения. Поэт знает, что есть необходимость ввода, помещения героя поэмы в «сад», необходимость для него пройти промежуточную стадию развития. Герой же не может понять, что нужно жить насыщенным, не рваться в «чуждый край». Напрасно он стремится туда или нет? Автор знает, что «напрасно» в смысле найти удовлетворение (в конечной цели), но не напрасно в смысле «очищения». Герою поэмы это еще неизвестно. Он только знает, что за гранью стены не будет тяжелого труда, не будет «обездоленности», «тесной хижины», «проклятья жизни»:

И чего в этой хижине тесной
Я, бедняк обездоленный, жду.
Повторяя напев неизвестный,
В соловьином звенящем саду?
Не доносятся жизни проклятья
В этот сад, обнесенный стеной... (т. III, 241).

Даже самое «томление» по иному, «недоступному» превращается для героя в некий идеал, в некую «любовь»:

И любить начинаю томленье,
Недоступность ограды люблю. (т. III, 241).

В конце концов соблазн «Соловьиного сада» побеждает. И вот результаты:

Отдыхает осел утомленный,
Брошен лом на песке под скалой,
А хозяин блуждает влюбленный
За ночью, за знойною мглой. (т. III, 242).

Он стал рабом, а не творцом своих возможностей. Брошен труд, который был нужен людям и который был для него внутренней потребностью. Отсюда ясна причина углубления душевного кризиса: «И томление все безысходней»...

Теперь другой вопрос. Примет ли его «иной» мир? Что там его ждет: «Наказанье... иль награда»? Конечно, он надеется на «награду». Но возможность «наказания» также преследует его. В столкновении в душе противоположных начал «наказанья» и «награды» — завязка драмы, начало трагедии. Эта завязка драмы стала ощутительна для героя. Фактически она возникла еще раньше (и проведена автором где-то подспудно), когда перед лирическим героем возникла мысль уйти в пленительный «Соловьиный сад». Но тогда он еще не мог понять, к чему это приведет. Но где-то в глубине души читателя уже возникали мгновенные аккорды грядущей грозы. Но как бы там ни было, мотив «награды» в конечном счете побеждает. Поэтому-то разрыв с обыденным пока еще не представляет собой для героя поэмы глубокой драмы. Но этот «разрыв»; уход из реальной жизни и есть уже приход в «Соловьиный сад»:

Не стучал я — сама отворила
Неприступные двери она... (т. III, 242).

Что же его там ждет? Новый вихрь захватил его душу:

Сладкой песнью меня оглушили,
Взяли душу мою соловьи... (т. III, 242).

Приход в «Соловьиный сад» для него открыл «чуждый край незнакомаго счастья». И этот «чуждый край» сделал свое дело: герой «...забыл о пути каменистом, о товарище бедном своем».

Так или иначе, этому мимолетному, сомнительному «счастью» предрешен конец. Пусть мало было радости в трудовой жизни — здесь ее нет совсем. Все, к чему он стремился, напрасно. Какая ирония рока! Где-то идет настоящая жизнь, жизнь труда и борьбы. Стена «Соловьиного сада» не в состоянии отгородить человека от нее, которая в поэме ассоциируется с символическим образом моря:

Пусть укрыла от дольнего горя
Утонувшая в розах стена, —
Заглушить рокотание моря
Соловьиная песнь не вольна! (т. III, 243).

Или:

Отдаленного шума прилива
Уж не может не слышать душа. (т. III, 243).

Нет, он не совсем оторвался от жизни, душа пробуждается, она уже начинает «гореть... дыханием бытия» (Ф. Сологуб), а в душе «грусть о былом» (А. Белый).

Прежний жизненный путь воскресает перед его мысленным взором:

Вдруг — виденье: большая дорога
И усталая поступь осла... (т. III, 243).

И даже больше: из реального мира он слышит «призывающий крик»:

И почудилось, будто возник
За далеким рычаньем прибор
Призывающий жалобный крик. (т. III, 244).

Этот «призыв», «жалобный крик», проникая в душу, вызывает стон, заглушить который не удастся задерживанием «полога», «чтоб продлить очарованный сон». Покоя и счастья он не нашел. Как бы специально для героя Блока звучат стихи А. Белого:

...покоя ищешь ты.
Покоя не ищи.
Покоя — нет.

Человеческой душе свойственно ошибаться. Колючи тернии пути, но нет в них ужаса безнадежности.

Герой Блока почувствовал смрад на душе от праздничного дня, «рая», ощутил жажду «воскресения», то есть возврата к прежнему. Другое дело, что его ждет там.

Как видно, ему не удалось свое новое положение примирить с требованиями совести. Он отверг оправдание **нового бытия**. И этим нашел просветление от скверны своего падения. А это главное. Человек на время опустился, чтобы еще выше потом подняться. Единственный путь — покинуть «Соловьиный сад», переступить грань стены. Он находит в себе силы и делает это. Он как бы очищается и освобождается от содеянного. В «победе» над собой преимущество героя Блока перед лирическими героями других поэтов, его современников, например перед лирическим героем Ф. Сологуба. Последний только ропщет:

...Ничтожной жизни, робкой, лживой
Отринул я издавна власть.
Не мне, обвешанному тайной
Твоей красы необычайной,
Не мне к ногам ее упасть.
(«О смерть, я твой. Повсюду вижу...»).

Или еще пример: героиня Е. Чирикова (рассказ «Роман в клетке») стремится вырваться из «клетки». Она не мирится с засасывающей ее средой, но у нее мало активности, а одно сплошное пассивное мученичество. На большее она не способна.

Но вернемся снова к герою Блока. В вышеуказанной работе Г. Ременика читаем следующее: «Герой уклоняется от пути жизни, и его за это ожидает награда и наказание. Но награда оказалась кратковременной, скоропроходящей и, по существу, мнимой. Минутный момент упительного наслаждения и восторга быстро рассеялся, как туман. Зато наказание оказалось и суровым и действительно реальным. Он потерял тем самым работу, свое место в жизни, связь с реальной действительностью»⁵.

Это верно, если исходить из точки зрения лирического героя. Но мы не должны забыть, что в поэме довольно ощутимо звучит и голос автора

⁵ Г Р е м е н и к. Поэмы А. Блока. М., 1959, стр. 113—114.

— повествователя⁶ (о чем уже говорилось), который как бы настораживает, предупреждает читателя. И читатель, следя за судьбой героя, прислушивается к этому голосу. А последний говорит, что «награда» есть лженаграда, принятие которой лирическим героем повлечет за собой значительные последствия. Отсюда вывод: награды, как таковой, фактически не было.

Мы уже упоминали, что герой Блока освобождается от содеянного, возвращается к жизни. И что же? Место его занято:

А с тропинки, протоптанной мною,
Там, где хижина прежде была.
Стал спускаться рабочий с киркою,
Погоня чужого осла. (т. III, 245).

Таким образом, за мгновенную слабость души беспощадное возмездие. А дальше? Нам ясно: боль своего сердца он несет с собою. У человека страшная трагедия, ибо потеряно все. Но через эту трагедию он пришел к истине жизни, ее сокровенному смыслу. Автор знал, что только этим путем, которым он вел своего героя, можно вывести его из заблуждения. Что было ясно поэту раньше, то стало теперь ясно и его герою. Но потеря всего, что было, еще не означает гибель. Это — страшный урок за содеянное. Теперь лирическому герою поэмы предстоит снова все завоевать, овладеть всем, что утратил, а именно: место в жизни, работу, связь с реальным миром. И уже несомненно, что новое пребывание в реальном мире будет качественно выше его прежнего, ибо лирический герой прошел через горнило очищения.

Л. Долгополов утверждает: «Герой уходит из «сада», но ни одна из проблем поэмы не разрешается. Наоборот, неразрешимость их оказывается наиболее наглядной... Уход из «сада» ничего не решил, он только подтвердил иллюзорность уединенного счастья, но никаких новых путей не открыл»⁷.

Правильно, что уход «только подтвердил иллюзорность уединенного счастья». Но это «подтверждение иллюзорности уединенного счастья» не является ли уже решением одной из проблем?

Следует остановиться на образе «сада» и его владелицы. Они тождественны. Соловьиный сад олицетворяет лжепрекрасный, ничтожный мир, мир индивидуального счастья. И носителем этой отравы является «она» — владелица «сада». Ее цель: овладеть душой человека, увести в свой отвлеченно-романтический мир. Человеку остается принять его или отвергнуть. Герой Блока отвергает. В противовес ему лирический герой Сологуба этого не может сделать. Для него уход в «ничтожный» мир — смертельный яд, но в нем великое утешение:

Мой напиток пей до дна,
В нем забвенье всех томлений,
Глубина его ясна, но великих утлений
Преисполнена она.
Вспомни, как тебя блаженно
Забавляли в жизни сны.
Все иное — неизменно.
Нет спасенья, нет вины,
Все легко и все забвенно⁸.

⁶ И эти оба голоса мы не должны смешивать.

⁷ Л. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. М.—Л., 1964, стр. 134.

⁸ Цит. по кн. «Русская литература XX века (1890—1910)» «под редакцией проф. С. А. Венгерова». т. 2, М., 1915, стр. 36

В саду очарования «ведьмы» герой Сологуба ничего не ищет, ничего не находит, кроме забвенья. В его «тихой долине» только его любимое существо и природа. Он сливается с тем и другим.

Поэма «Соловьиный сад» перекликается с балладой К. М. Фофанова «Очарованный принц»⁹, написанной на полтора десятилетия раньше.

В ней показан обратный процесс: человек, рожденный и воспитанный властью своего рода «Соловьиного сада», уходит из него, чтобы больше никогда не возвращаться. Перед нами одна за другой проходят сменяющиеся картины жизни. Мы видим перерождение героя баллады, «принца». Вот начало поэмы. Перед нами картина «рощи» и «дворца»:

Жил маленький принц в позлащенном чертоге...
Его замыкал очарованный круг...
Прелестные рощи дворец окружали,
В душистой прохладе тенистых аллей.
Из каменных гротов каскады журчали,
И шум их падучий был вихря звучней...
Все было забавой для юного принца,
Лужайки и гладь серебристых озер, —
И кроткие звери под сенью зверинца
Ему услаждали и тешили взор¹⁰.
(стр. 268—269)

Но человек не может вечно находиться в обманном чаду «очарования»:

Но только все чаще, все больше с годами
Счастливого принца темнили мечты.
Он думал: зачем за моими садами
Возвысились стены, как вражьи щиты?
(стр. 270)

Для чего они, эти стены?

Те стены его ограждали от мира,
От гневной борьбы, от несчастных людей.
А принц жил для счастья: венец и порфира
Должны быть невинней небесных лучей.
(стр. 270)

Раз возникшая мысль неотвязна. Он хочет видеть «Толпу светозарных таинственных сил». Вопрос его пока еще робок: «А можно их видеть?» Ответ мог быть только единственным: «Нельзя, недопустимо!». Перед ним уже цель: хоть раз заглянуть бы „туда“. А что там?».

А там, за стеной, суетою и торгом
Жизнь дико шумела, как в море гроза.
(стр. 271)

И как перед героем Блока, перед героем Фофанова стоит вопрос:

Какие он перлы добудет оттуда,
Чем гордость насытит из мира чудес.
(стр. 273)

И вот «раскрылись стены», он видит, «свергая тяжелый запрет»:

Сырая дорога чернеет неровно;
У стен заповедных теснятся кругом
Какие-то камни и щебень, и бревна.

⁹ В кн. Б. Соловьева «Поэт и его подвиг», М., 1965 (в главе: «В саду Клингзора») интересны сравнения между поэмой Блока и оперой-мистерией Рихарда Вагнера «Парсифаль».

¹⁰ К. Фофанов. Стихотворения. «Советский писатель», 1939, стр. 268—269. В дальнейшем ссылки на это же издание.

Кирпич и рогожи, и кучи с песком.
В тяжелых одеждах поспешные люди
Снуют с озабоченным мраком лица...
(стр. 273)

Иначе говоря, это мир настоящей жизни, откуда ушел лирический герой Блока и в который вступает «принц» Фофанова, где поражают его своим величием «гномы», люди труда, творцы «величавых чертогов»:

Так вот эти гномы, кем созданы парки,
Кем создан его величавый чертог...
Так вот эти феи, что слали подарки
К нему, чтоб он счастьем насытиться мог!
(стр. 274)

Итак, бывшее «постыло ему». Людское несчастье теперь понятно ему «и нет ему места под кровом отца». «Принц» исчез из дворца, «как вздох отошел». Но где он? Погиб? Нет. Если бы он погиб, то, как говорит автор, была бы его «пробница». Но если он жив, то где же его «престол»? Ответы на вопросы не даны. Да и не нужно. Ясно и так: «очарованный» мир не в состоянии удержать человека, место человека в жизни. Он и уходит в нее. Другое дело, какова его судьба в нем. Но на последнее уже ответила литература другого направления во главе с М. Горьким.

При чтении произведений Блока и Фофанова обнаруживаем поразительное сходство картин «Соловьиного сада», «дворца» и реальной жизни.

Наблюдается почти полное соответствие отдельных выражений:

Блок

«Знойный день догорает бесследно»
«Вдоль прохладной аллеи меж лилий»

Фофанов

«День снова ушел».
«В душистой прохладе тенистых аллей»

Во многом сходна лексика в двух произведениях: «камень», «песок», «слышит», «видит».

Сходство рассмотренных произведений никак не говорит о подражательности Блока. Притом, они написаны в разные периоды. Произведение К. М. Фофанова было создано на рубеже двух веков, в период бурного развития капитализма в России, углубления его противоречий, «который вообще не может существовать и развиваться без противоречий»¹¹. Вместе с ростом капитала увеличилась обездоленность трудящихся масс. Лучшие люди страны были с народом, делили с ним нужду, горечь поражений и радости борьбы. Они понимали, что только здесь их место. Веяние времени не могло не коснуться и «дворцов». Многие из их обитателей начинают осознавать никчемность своего существования и решительно порывают с прошлым во имя служения народу, во имя борьбы со старым, во имя созидания нового. Сколько примеров в подтверждение того знает история! Не видеть этого процесса не мог и такой большой поэт конца XIX — начала XX вв., как К. М. Фофанов. И выведенный в балладе принц порывает с взрастившим его «дворцом», уходит в народ. Внимательно следя за его судьбой, мы не обнаружим у него драмы души, трагедии. Скорее всего, это интеллектуальный рост юноши, сознание бесполезности прозябания во «дворце» (трагедия только может быть в сознании своего ужасного положения). Поэтому мы не видим трагического разрыва с прежним, а сознательный уход за него.

¹¹ В. И. Ленин. Собр. соч., изд. 4-е, т. 3, стр. 36.

Другое дело в произведении Блока. Судьба России резко изменилась за полтора десятилетия: поражение первой русской революции, годы реакции, первая мировая война. Вопросы, волновавшие поколения рубежа двух веков, не разрешились. Наоборот, в середине десятых годов они достигают кульминации. И соответственно поставленная К. М. Фофановым проблема выхода из «дворцов» к этому времени еще не потеряла своего актуального значения. Но возникла еще новая проблема, проблема опасности ухода из повседневности, из реальной жизни, борьбы, во «дворцы», «сады», в романтическую мечту, в мистику. И эту проблему ставит А. Блок в поэме «Соловьиный сад». Чтобы раскрыть ее, он вынужден провести своего героя по более сложному пути, более драматичному, чем К. Ф. Фофанов своего «принца». Путь последнего: «дворец» — реальный мир. Драмы разрыва с прошлым, как мы уже указали, по сути дела, нет. Приход его воспринимается как нечто закономерное и естественное. Путь лирического героя Блока сложнее: реальный мир — «Соловьиный сад» — реальный мир. Беда героя Блока в том, что он порывает с тем миром, который для него представляет источник физического и духовного удовлетворения, как раз с тем миром, куда ушел герой Фофанова. Отсюда и драма героя Блока. Вначале она почти незаметная, прорывающаяся подспудно, потом нарастающая и достигающая своего апогея в тот момент, когда он порвал с «очарованным» миром и встал на пороге реального, который его уже не принял. Мы как бы слышим крик отчаяния. Перед нами весь ужас положения героя, его глубокое душевное потрясение.

В этом показе драмы героя сила Блока как художника. Такой глубины проникновения во внутренний мир героя, в его психологию не мог достигнуть К. М. Фофанов в балладе «Очарованный принц». Отсюда произведение Блока более совершенно и в художественном отношении.

Давая оценку творчества А. Блока, Н. Гумилев писал: «Обыкновенно поэт отдает людям свои творения. Блок отдает людям самого себя»¹². И с этим положением можно согласиться, ибо собственная жизнь А. Блока внутренне богата борьбой, катастрофами и озарениями. Этот процесс и показан в поэме.

В лирике сказывается необходимость (и эта необходимость господствующая, определяющая), чтобы чувства, эмоции художника достигли такой высоты, когда лично переживаемое невольно поднимается до уровня общезначного, аналогичного с переживаниями других людей. И поэма «Соловьиный сад» является блестящим подтверждением вышесказанного.

Поэт справился со своей задачей. Выявил идею через изображение отдельного явления во взаимосвязи с другими идеями. А эта идея заключается, как отметил В. Орлов, в том, «что, если человек обладает мужеством, волей и верен своему долгу, если он не забывает о «каменном пути» труда и борьбы, — никакие сладостные «соловьиные песни» не могут заглушить для него грозный и призывный рокот волн житейского моря»¹³.

И прав Л. Тимофеев, говоря, что поэма — итог предшествующего пути поэта, итог развития его романтизма¹⁴.

В «Соловьином саду» наблюдаем значительный отход А. Блока от

¹² Н. Гумилев. Письма о русской поэзии. Петроград. «Мысль». 1923. стр. 154.

¹³ В. Орлов, А. Блок, М., 1956, стр. 190.

¹⁴ См.: Л. Тимофеев. А. Блок, М., 1957.

художественного метода символизма, его эстетики. Этот отход наиболее ярко сказался в трактовке образа лирического героя. Символисты понимали образ искусства как самостоятельный, независимый.

«В чем отличие, — читаем мы в статье одного из крупнейших представителей символизма А. Белого «Символизм», — образа действительности от образа искусства? В том, что образ действительности не может существовать сам по себе, а только в связи со всем окружающим; а связь всего окружающего есть связь причин и действий; закон этой связи — закон моего рассуждающего сознания. Образ действительности существует закономерно; но закономерность эта есть часть моего «я» (рефлексирующая), а вовсе не «я»; и образ действительности, предопределенный связью, не существует, как безусловно одушевленный образ. Образ же искусства существует для меня как независимый, одушевленный образ»¹⁵.

Как видно, символисты были далеки от понимания художественного образа как специфической для искусства формы отражения явлений действительности. До понимания этой истины дошли немногие из их лагеря, в числе этих немногих и был А. Блок.

Поэтому образ лирического героя поэмы «Соловьиный сад» — это не «независимый... образ» от образа действительности, наоборот, он является результатом познания существенного, общего в действительности. Все существенное, общее нашло свое воплощение в форме единичного, в форме художественного образа, в данном случае в образе лирического героя. Образ не носит ни малейшей печати замкнутости, он весь в жизни. И процессу развития его характера так удачно способствует прием контраста: противоположные начала в жизни; реальный мир и «Соловьиный сад» и соответственно разные тенденции в душе, являющиеся внутренними двигателями¹⁶.

«Соловьиный сад» поражает совершенством отделки, отточенностью каждой фразы. Ни единого лишнего штриха! В этом отношении Блок не имеет соперников в русской поэзии начала нынешнего века.

Трехстопный анапест (с перекрестной рифмовкой и чередованием женских и мужских рифм) придает стихам плавное, размеренно мелодичное, с элегическим оттенком, звучание.

Давно уже было замечено, что стих Блока музыкален. Музыка — это душа его поэзии вообще и поэмы в частности. Читаем ее — и перед нами встает удивительно прекрасный мир, облагороженный музыкой.

Написанная свыше полувека назад поэма «Соловьиный сад», эта жемчужина русской поэзии, покоряет и до ныне читателя своей волшебной пленительной красотой. И надеемся, что так и будет всегда.

¹⁵ А. Белый. Луг зеленый. Книга статей. М., 1910, стр. 19—20.

¹⁶ Подробно эта проблема разработана уже в нашем литературоведении. См.: Г. Р е м е н и к . Поэма А. Блока. М., 1959, стр. 105—120.

Н. Н. КИСЕЛЕВ

САТИРА В «МИСТЕРИИ-БУФФ» В. МАЯКОВСКОГО

Среди сатирической драматургии эпохи военного коммунизма особое место занимает «Мистерия-буфф» Маяковского. Пьеса Маяковского не является комедией в полном смысле этого слова, хотя сатирические элементы, связанные с изображением «семи пар чистых», занимают в ней большое место. Заявление В. Фролова, что «Мистерию-буфф» с полным правом можно назвать первой советской комедией¹, следует принимать лишь условно, имея в виду, что эта пьеса великого поэта лежит у истоков развития всех жанров советской драматургии и в том числе жанра комедии. Исследуя начальный этап развития советской комедии, нельзя пройти мимо «Мистерии-буфф» еще и потому, что многие принципы и приемы сатирического изображения врагов революции, впервые использованные Маяковским, будут затем многократно повторены в советской драматургии.

В этой связи нельзя не напомнить, что на протяжении многих лет связь пьесы Маяковского с агитационной драматургией периода гражданской войны либо отрицалась (в лучшем случае, замалчивалась), либо рассматривалась как недостаток пьесы, как результат вредного влияния на нее поэтики символистов. Например, Ю. Головащенко, исходя из убеждения в порочности условно-символической драматургии, писал о «Мистерии-буфф»: «Поэт — обобщал, но не индивидуализировал новый человеческий тип. Он поддался в создании образа героя законам условной абстрактной драмы. Драматургия в дальнейшем достигала своих крупнейших успехов не на этом пути...»² Любопытна сама постановка вопроса: Маяковский «поддался» законам условной драмы. Как будто свое «героическое, эпическое и сатирическое изображение» революционной эпохи поэт собирался было дать в бытовых, жизненно-достоверных формах, но затем не «выдержал» и поддался влиянию декадентов. На самом деле, факты свидетельствуют, что автор «Мистерии-буфф» совершенно сознательно обратился к условным обобщениям, символично-аллегорическим образам для обобщения грандиозных событий революции. Встречались в свое время и попытки рассматривать «Мистерию-буфф» в отрыве от общего русла развития советской драматургии периода гражданской войны, как произведение, стоящее особняком. Е. Наумов, например, утверждал, что пьеса Маяковского была «не только первой, но и един-

¹ В. Фролов. О советской комедии. М., «Искусство», 1954, стр. 70.

² Ю. Головащенко. Героика гражданской войны в советской драматургии. Л., «Сов. писатель», 1957, стр. 21.

ственной советской пьесой, отвечавшей духу своего времени»³. «Мистерия-буфф» — типичный продукт агитационной драматургии. И величие Маяковского надо видеть не в том, что пьеса одиноко возвышается над театральными произведениями тех лет, а в том, что он ярче, полнее и совершеннее других выразил требования времени, наложившие свою неизгладимую печать на все искусства революционной эпохи.

«Мистерия-буфф» родственна агитационному театру периода гражданской войны прежде всего острым чувством современности, четкой политической направленностью, высокой идейностью. И композиция, и стиль пьесы Маяковского продиктованы временем. «Действие «Мистерии-буфф», — писал поэт, — это движение толпы, столкновение классов, борьба идей, — миниатюра мира в цирке»⁴. Сюжет пьесы воплощает основной конфликт эпохи в его, так сказать, чистом виде. Герои резко противопоставлены друг другу. В «Мистерии-буфф» та же контрастность персонажей, которая была характерна для агитационного театра вообще и которая идет от традиций народного кукольного театра и балаганного зрелища⁵. Общим для пьесы Маяковского и большинства условных комедий той поры является также сочетание высокой патетики, разящей сатиры и откровенной буффонады.

О «Мистерии-буфф» имеется большая исследовательская литература, в которой дан всесторонний и глубокий анализ замечательной пьесы Маяковского⁶. Поэтому мы остановимся лишь на тех моментах, которые связаны с развитием советской сатирической драматургии, с влиянием на нее пьесы Маяковского. В литературоведении многократно высказывалась мысль, что «Мистерия-буфф» удалась Маяковскому больше в сатирической части⁷. Современники же вообще воспринимали «Мистерию-буфф» как «острую политическую сатиру»⁸. Луначарский назвал ее «прекрасной буффонадой» и «первым опытом и прообразом настоящей театральной революционной сатиры». В письме к Мейерхольду по поводу постановки второй редакции пьесы он специально подчеркнул, что «комическое удалось лучше»⁹. С. Юткевич, вспоминая о своем впечатлении от постановки «Мистерии-буфф», также отмечает: «Спектакль был очень веселый. Сатирические элементы удались в нем значительно больше, чем патетические»¹⁰. В. Плучек, поставивший пьесу Маяковского к 40-й годовщине Советской власти, писал: «Мы зажимали «буфф» во имя торжества «мистерии», во имя пафосного звучания революционной темы произведения»¹¹. Однако после премьеры критика единодушно отмечала,

³ Е. Наумов. Первая советская пьеса. Учен. зап. ЛГУ, серия филологических наук, вып. 13, 1948, стр. 276.

⁴ В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 2, стр. 359. В дальнейшем при ссылке на это издание будут указываться только страницы в тексте.

⁵ О традиции народного театра в «Мистерии-буфф» см.: А. Богуславский, В. Диев. Русская советская драматургия. 1917—1935. М., АН СССР, 1963; А. Дымшиц. Маяковский и фольклор. «Литературный современник», № 3, 1940.

⁶ См., например: А. Февральский. Маяковский — драматург. М., «Искусство», 1940; Б. Ростокский. Маяковский и театр. М., «Искусство», 1952; Е. Наумов. Маяковский в первые годы Советской власти. М., «Сов. писатель», 1950; В. Плучек. На сцене — Маяковский. М., «Искусство», 1962 и соответствующие разделы в монографиях В. Перцова и А. Метченко о творческом пути поэта.

⁷ См., например: В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество после Великой Октябрьской социалистической революции. М., АН СССР, 1956, стр. 198—199.

⁸ См. выступление С. Марголина на диспуте о «Мистерии-буфф» и ее постановке 22 мая 1921 года. «Вестник театра», № 91—92, 1921, стр. 16.

⁹ «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, стр. 228, 778.

¹⁰ «Встречи с Мейерхольдом». М., Изд. ВТО, 1967, стр. 211.

¹¹ В. Плучек. На сцене — Маяковский. М., «Искусство», 1962, стр. 144.

что пафосная линия — линия «печистых» получилась в спектакле слабее, нежели сатирическая линия. И совсем не случаен тот факт, что во второй редакции «Мистерии-буфф» сатирическое начало было усилено и приобрело качественно новый характер. Вторая редакция была написана через два года после первой. Она вобрала в себя не только исторический опыт революционного народа, но и жизненный опыт самого поэта, прошедшего школу непосредственного участия в строительстве новой культуры, нового искусства. В первой редакции доминировало чисто эмоциональное восприятие революции, как триумфа добра и счастья. Трудности, противоречия революционной эпохи к моменту ее написания еще не обнаружились ясно и полно. Вторая редакция выросла из потребности поэта активно вмешаться в жизнь, помочь своим творчеством революционному народу, поэтому она носит откровенно агитационный характер. Сознательная установка на агитацию ясно раскрыта в авторском предисловии: «Мистерия-буфф» — дорога. Дорога революции. Никто не предскажет с точностью, какие еще горы придется взрывать нам, идущим этой дорогой...

Поэтому, оставив дорогу (форму), я опять изменил части пейзажа (содержание).

В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие «Мистирию-буфф», меняйте содержание, — делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным». (т. 2, стр. 245).

Усиливая агитационную действенность пьесы, Маяковский конкретизирует ее содержание, делает его доступным и понятным массовому зрителю. Отвлеченность, восторженное поэтическое изображение революции уступило место изображению событий, содержащих в себе неповторимые черты эпохи. Вторая редакция полна откликов на важнейшие события дня. Сохранив условный фантастический сюжет, позволявший широко охватить путь народа в революции, Маяковский наполнил его новым содержанием. Конкретизация содержания «Мистерии-буфф» обусловила усиление сатирического пафоса пьесы. В первой редакции доминировали лирические моменты, субъективное начало. Почти каждый персонаж здесь говорит голосом поэта, в котором слышится то восторженная патетика, то презрительный торжествующий смех, то публицистическая проповедь. Сатира во второй редакции уже выходит за пределы лирики, нарушая условность действия и приближая героико-романтическую драму к сатирической комедии — обозрению на темы междunarодного и внутреннего положения Советской республики. Во второй редакции «Мистерии-буфф» значительно расширился объект сатиры, появились новые сатирические персонажи: Соглашатель, Интеллигент, Разруха. Усилилась сатирическая окраска и прежних персонажей. Показательно в этом плане сравнение самохарактеристик Дамы-истерики и заменившей ее во второй редакции Дамы с картонками.

Д а м а - и с т е р и к а
(ломая руки, отделяется от толпы)

Послушайте,
я не могу!
Не могу я среди звериных рыл!
Отпустите меня
к любви,
к игре.
Кто эти перила?
Эти тени перил,
стоящие берегами кровавых рек?
Послушайте,
я не могу!
Даже как любить, я забыла уже.

Отпустите!
 Не надо!
 Мимо я!
 Я хочу детей,
 я хочу мужей,
 не могу я жить нелюбимая (т. 2, стр. 178).

Дама с картинками

Нация у меня самая разнообразная.
 Сначала была русской —
 Россия мне стала узкой.
 Эти большевики — такой ужас!
 Я женщина изящная,
 с душою тонкой —
 я взяла и стала эстонкой.
 Стали большевики наседать на окраны —
 я и стала гражданкой Украины.
 Брали Харьков раз десять —
 я в какой-то республике устроилась в Одессе.
 Одессу взяли, Врангель в Крыму —
 я взяла и подчинилась ему.
 Гнали белых по морю и по полю —
 я уже турчанка.
 Гуляю по Константинополю...
 Наций сорок переменяла, признаться, я —
 теперь у меня камчатская нация (т. 2, стр. 259).

Нетрудно видеть, насколько действенное, острее и социально насыщеннее стало сатирическое разоблачение. Если в первой редакции Дама дана в плане пародии на условный женский образ, характерный для декадентской поэзии, то во второй редакции перед нами — типичная фигура продажной мещанки, изысканной уже не изысканным, а вульгарным языком в ритме раешника. В таком же плане переделана «выходная» реплика Немца, повторяющая реплику Француза из первой редакции.

В первой редакции «Мистерии-буфф» изображение представителей различных стран, наций и классов, во-первых, символизировало собой мощь и грандиозность революционного взрыва, потрясшего всю планету, а во-вторых, передавало в обобщенной эпической форме расстановку классовых сил. Сатирическое изобличение врагов трудящихся здесь было функцией сопутствующей. Во второй редакции изображение враждебных революции сил получило самостоятельную сатирическую задачу, стало служить поводом для резкой агитационной критики нравов капиталистических хищников и их приспешников. Причем сатира во второй редакции направляется по конкретному адресу. Так появляются Ллойд-Джордж и Клемансо, «имена которых сверлили уши современников». Маяковский подвергает сатирическому осмеянию распри империалистов из-за колоний. Попав на полюс, спасающиеся от революционного потопа Англичанин и Француз, немедленно водружают национальные знамена.

Англичанин.

Знамя водружено.
 Хозяин полный в снежном лоне я.

Француз.

Нет извините!
 Я раньше водрузил.
 Это — моя колония.

Англичанин. (раскладывая какие-то товары).

Нет — моя,
 я уже торгую.

Француз. (начинает сердиться).

Нет — моя,
а вы себе поншите другую.
Начинается драка. Разнимающий их Австралиец говорит:
Ну и народ!
Не народ, а сброд чистый:
уже ни империй нет,
ни империалистов,
а они все еще морду друг другу бьют

(т. 2, стр. 354—355).

Эта критика развертывается в острый публицистический памфлет в сцене «ада». Вторая редакция «Мистерии-буфф» создавалась в то время, когда еще продолжался поход Антанты против Советской республики. Это нашло свое отражение и в сцене «ада», когда Батрак в ответ на угрозы чертей заявляет:

Что ваш Вельзевул!
С вилочкой гуляет посреде ада.
Я вас на землю на минуту сзову,
знаете вы, черти, что такое блокада?
Нам ли убояться каких-то вил!
Рабочих танки английские потчуют.
Кольцом эскадр и армий сдавил
капитал Республику рабочую. (т. 2, стр. 312).

Ад у Маяковского сказочен и ироничен, дан в традициях народного балагана. Сатирическое осмеяние хищнической природы буржуазного мира углубляется во второй редакции остроумной комедийной ситуацией. Поэт по ходу действия помещает Клемансо, Негуса, Ллойд-Джорджа, Попа, Купца и Пашу в ад, вследствие чего сатирическая характеристика этих персонажей необычайно усиливается. Буржуи и в аду становятся эксплуататорами, угнетая чертей. Они вносят классовый антагонизм и расовые распри в ранее мирное адовое общество.

Л л о й д - Дж о р д ж
Ах, вы дьяволы!
Ах, вы чертовы дети!
Отчего же грешники не попадают в сети?

П о п (замахивается на вестовых)
Что ж, я для того на вас работал,
чтобы пайком питаться на том свете!

В е с т о в ы е (недовольно)
Взяли бы по виле,
сами бы ловили.

К л е м а н с о
Молчать!
Вы эти привычки бросьте.
Мы черти белой кости.
Не щадя пота,
черный черт на белых должен работать.

В т о р о й в е с т о в о й
Завели порядок свой.
Пошел и меж чертями антагонизм классовой (т. 2, стр. 306).

В этой сцене политическая агитация соединяется с антирелигиозной: страшнее всякого поповского ада — ад, установленный империалистами на земле. Сцена в аду написана с блестящим мастерством. Если в первой редакции комизм этой сцены был основан на противопоставлении ужасов поповского ада с адской жизнью эксплуатируемых на земле, то во второй редакции комическая основа действия расширяется. Эксплуататоры, попав в ад, устанавливают там земные порядки, и черти на собственной шкуре ощущают, что такое настоящий ад¹². Вот остроумный диалог двух чертей:

¹² Позднее эту интересную комическую ситуацию использует Д. Долев в сатирической комедии «Буржуи в аду» (1926).

2-й

Нашего брата, исконного черта, совсем не видно.
Как попали эти самые господа:
То подай!
Это подай!

1-й

Хуже всех этот негус абиссинский.
Морда черная.
Аппетит свинский...

2-й

Еще бы черти были как следует,
а то омерзительные —
лысые,
куцые!

1-й

Дождутся

будет и у нас революция. (т. 2, стр. 304—305).

В «Мистерии-буфф» появляются две темы, которые впоследствии станут основными темами сатирического творчества Маяковского. Это темы борьбы с бюрократизмом и мещанством. Во второй редакции пьесы на дверях ада появляется надпись «Без доклада не входить». В первой редакции этой надписи не было. Бюрократический государственный аппарат пародируется в сцене организации «чистыми» «демократической республики». С темой осмеяния бюрократизма тесно связаны многие сцены 5-го действия («Страна обломков»), в которых изображается борьба «нечистых» с Разрухой. Маяковский здесь пародирует профсоюзную дискуссию 1920-21 годов, доказывая мысль, что так называемая «рабочая оппозиция» тормозит дело борьбы за социализм, отвлекая силы и внимание рабочего класса от насущных задач восстановления народного хозяйства разоренной страны. Обличение бюрократизма, волокиты, сохранившихся в «непротертых канцеляриях советских учреждений» должно было получить дальнейшее развитие в «Мистерии-буфф». А. Февральский цитирует отрывок из записной книжки Маяковского, который предназначался для использования в третьем действии пьесы, в сцене «нечистых» и чертей. «В одной из записей «нечистый» (по-видимому, Батрак) рассказывает чертям о тех «мучениях», которые испытывают люди из-за бюрократизма, волокиты и неурядиц в организации»¹³.

Во второй редакции «Мистерии-буфф» сильнее звучит тема борьбы с мещанством, разработке которой Маяковский впоследствии посвятит лучшие свои сатирические произведения. Затхлой обителью мещанства предстает перед «нечистыми» небесный «рай». В образной иносказательной форме остроумно и зло высмеиваются мещанский быт, представление обывателя о счастье.

Маяковский сумел в одном произведении поставить темы, являвшиеся основными в сатирическом агитационном театре эпохи революции. Большое место во второй редакции «Мистерии-буфф» занимают сатирическое разоблачение и осмеяние меньшевизма, его предательской сущности. Разоблачение идеологии и тактики мелкобуржуазных соглашательских партий, которые в условиях гражданской войны нередко становились пособниками белогвардейцев и интервентов, имело в те годы первостепенное значение. Для осмеяния тактики политического двурушничества поэт использовал сатирическую маску циркового клоуна — «рыжего», оказавшуюся настолько удачной, меткой и уничтожающе комической, что образ Соглашателя вырос до масштаба социального типа¹⁴. Сатирическая характеристика Соглашателя определяется его позицией в

¹³ В. Маяковский. Театр и кино. Т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 465.

¹⁴ А. Луначарский назвал образ Соглашателя «превосходнейшим». «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, стр. 779.

конфликте. В условиях непримиримых классовых столкновений он все время пытается занять промежуточную позицию, стремясь примирить борющиеся силы. В результате ему достается и от «чистых», и от «нечистых». Уже при первом появлении на сцене Соглашатель высказывает свое политическое кредо:

Я не могу!
Я думал, потоп по Каутскому будет.
И волки сыты,
и овцы целы.
А теперь —
убивают друг друга люди.
Милые красные!
Милые белые!
Послушайте, я не могу! (т. 2, стр. 260).

Точно так же он ведет себя, видя назревающий конфликт между «чистыми» и «нечистыми»:

Милые! Ну, не надо! Не подымайте ругань!
Бросьте друг на друга коситься.
Протяните руки,
обнимите друг друга.
Господа, товарищи,
надо согласиться (т. 2, стр. 261).

Соглашатель все время выступает в качестве примирителя: то он упрощает не свержать Негуса, то умоляет оставить в покое «демократическую республику». Даже в аду он пытается примирить «нечистых» с Вельзевулом. Рисуя фигуру Соглашателя, Маяковский широко использует традиции народного творчества, в частности прием сатирической самохарактеристики. После очередного избиения Соглашатель, например, говорит:

Стараешься по-хорошему,
а выходит гадко.
Опять двухсторонняя накладка!
Ух!
Еще посоглашаюсь —
и испущу дух (т. 2, стр. 325).

В «Мистерии-буфф» наблюдается частое нарушение сценической иллюзии прямым и непосредственным обращением к зрителю. Сатирическое разоблачение, как и в большинстве условных комедий, осуществляется прямолинейно, в форме лаконичного, броского плаката. Сатирическая струя во второй редакции пьесы усиливается, прежде всего, за счет таких плакатных характеристик осмеиваемых персонажей. Эти характеристики, как правило, не связаны с основным действием, а служат своего рода сатирическим комментарием к нему. Так, в первой редакции 1-е действие заканчивалось сюжетным поворотом — «нечистые» соглашались строить ковчег. Во второй редакции это действие завершается сатирической сценкой, созданной приемом плаката. Сценка эта с сюжетом не связана, поэт просто пользуется удобным случаем, чтобы изобличить буржуазную интеллигенцию, саботирующую восстановление народного хозяйства. Когда «нечистые» принимаются за работу, Интеллигент отходит в сторону:

Работать —
и не подумаю даже.
Сяду себе вот тут
и займусь саботажем (т. 2, стр. 268).

Плакат, разоблачающий бюрократизм, вклинивается также в сцену разоблачения «нечистыми» лживости «демократической республики», навязанной им «чистыми».

1-я редакция

И т а л ь я н е ц

Обратите внимание

Как это красиво:

волны и чайка.

Б а т р а к

Поговорим-ка лучше о щах и чае.

В с е

К делу!

Нам не до чаек

(Напирая, опрокидывают стол. На палубу грохотятся пустые тарелки)
(т. 2, стр. 203).

2-я редакция

Б а т р а к

Поговорим-ка лучше о щах и чае.

К делу!

К делу!

Нам не до чаек!

Клемансо

Смотрите, смотрите!

По морю —

кит!

К р а с н о а р м е е ц

К черту кита!

Сам ты кит.

(Хором, опрокидывая стол).

Вы нам здесь не устраивайте канцелярских волокит.

(т. 2, стр. 288).

Плакатная концовка, обличающая дезертирство, венчает финал третьего акта. А появившееся во второй редакции 5-е действие вообще представляет собой мозаику сатирических плакатов и агитационных лозунгов. Плакатная разработка сатирической темы усилилась во второй редакции «Мистерии-буфф» не без влияния агитационного театра, в котором пьесы, если даже и не представляли собой развернутого плаката (как «Гвоздь», «Приемный день Антанты»), то непременно заканчивались им. Однако Маяковский в «Мистерии-буфф» не ограничивается приемами плаката и шаржа. Он своеобразно сочетает эти приемы с углубленной сатирической характеристикой персонажей. Общая патетическая, лироэпическая устремленность первой редакции пьесы не позволяла углубить сатирические характеристики действующих лиц, проследить их судьбу по ходу действия. Во второй редакции конкретизация изображаемых событий, непосредственное обращение к реальным фактам политической жизни тех лет, позволили Маяковскому создать полнокровные сатирические образы. Тем самым поэт ушел от социальной карикатурной маски народного агиттеатра, сумев создать яркие и своеобразные социальные типы. Замысел Маяковского не позволял ему идти по пути создания индивидуальных характеров. Нет никаких оснований считать, например, образы «нечистых» «индивидуально охарактеризованными персонажами», утверждать, что «их индивидуализация определяет особое лицо каждого»¹⁵. Персонажи «Мистерии-буфф» в принципе такие же условные, символически обобщенные фигуры, как и герои «Очарованной кузницы» К. Гандурина или «Тетушки Волокиты...» Ю. Беспартийного. Но в отличие от большинства произведений условного сатирического театра, герои которых выступали как крайне схематичные маски, в «Мистерии-буфф» многие отрицательные персонажи несли в себе обобщение наиболее характерных, устоявшихся черт социальной психологии той ли иной общественной группы. Наиболее удались Маяковскому образы Купца, Соглашателя, Дамы и Интеллигента. Условные социальные маски сатирических комедий (например, «Приемный день Антанты» Соколовского) были статичны, они лишь демонстрировали пороки враждебного революции лагеря. Движение событий не было резуль-

¹⁵ См.: Е. Наумов. Первая советская пьеса. Учен. зап. ЛГУ, серия филологических наук, вып. 13, 1948, стр. 268; Б. Росточкий. Маяковский и театр. М., «Искусство», 1952, стр. 103.

татом их действий и воли. В «Мистерии-буфф» сатирические персонажи раскрываются в процессе сценического действия.

Принципы и приемы создания Маяковским сатирического типа хорошо прослеживаются на образе Интеллигента. По сравнению с образом Студента в первой редакции «Мистерии-буфф», сатирическая характеристика образа Интеллигента конкретизирована и заострена, хотя многие реплики Студента переданы ему без изменения. Поведение этого персонажа раскрывает политическую тактику той части русской буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции, которая от заигрывания с революцией, в конечном счете, перешла к борьбе против нее. Сатирическое изображение Интеллигента, как социального типа, достигается через изображение его действий. Сквозь условную ткань фантастического сюжета точно прослеживается действительная роль буржуазной интеллигенции в изображаемых исторических событиях, разоблачается ее показной либерализм и политическое двурушничество в канун Февральской революции. Отчетливо индивидуализирована речь Интеллигента, густо сдобренная книжными словами и выражениями. Высокопарная речь этого персонажа относительно обыкновенных вещей, которые тут же грубо и трезво называются другими действующими лицами «своими именами», приобретает пародийный характер и служит средством сатирического осмеяния.

Столь же лаконично и метко охарактеризованы и другие отрицательные персонажи, вследствие чего во второй редакции пьесы все сатирические сцены обрели большую подвижность и живой комизм.

Но как ни сильна сатирическая линия во второй редакции «Мистерии-буфф», не она является главной. В центре пьесы драматическая судьба народа, развертывающаяся на фоне грандиозных исторических событий. Конфликт между «чистыми» и «нечистыми» не является комедийным, хотя он и приобретает комическую окраску, веселую увлекательность, благодаря чисто условной форме. Изображение положительных персонажей и во второй редакции дано в патетическом, приподнято-романтическом плане. И если такой план был органичен в первой редакции пьесы, в которой изображение всех событий и героев носило отвлеченный характер, то во второй редакции рядом с конкретизированными сатирическими персонажами образы пролетариев оказались, по выражению Луначарского, «монотонными». «Правда, может, этим хотели передать их массовость, — замечает Луначарский, — но получается так, что они ходят по всему миру и вне мира, встречаются с яркими образами, а сами остаются неяркими, и все, что они говорят — все-таки риторика, не лучше, а хуже, чем риторика многих поэтов Пролеткульта¹⁶. Л. Тамашин правильно отметил, что контраст между «отвлеченностью формы и конкретным содержанием стал значительно резче» во второй редакции, и это «лишало пьесу жанровой цельности, художественной гармонии»¹⁷.

Маяковский, несомненно, показал огромные возможности соединения самой хлесткой сатиры с самой возвышенной патетикой и героикой в одном произведении, проникнутом единым мощным поэтическим чувством, но в «Мистерии-буфф» это соединение еще не стало органичным. Тем не менее творческий опыт Маяковского не пропал даром, он оказал сильнейшее влияние на развитие советской драматургии. В этой связи странным представляется следующее высказывание Е. Наумова о «Мистерии-буфф»: «В репертуаре советских театров в более позднее вре-

¹⁶ «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, стр. 778.

¹⁷ Л. Тамашин. Советская драматургия в годы гражданской войны. М., «Искусство», 1961, стр. 77.

мя эта пьеса не сохранилась. Не повлекла за собой дальнейшую разработку и та своеобразная форма, в которую она была заключена¹⁸. Допустим, критик не мог предвидеть, что вскоре после написания им этих строк, пьеса Маяковского получит свое второе сценическое рождение. Но как можно было не заметить, что своеобразная форма «Мистерии-буфф» стала источником одной из основных линий советской драматургии — линии боевого, публицистического театра? Принципы и приемы сатирического изображения врагов трудящихся, предложенные великим поэтом в своей пьесе, стали основой развития советской комедии.

¹⁸ Е. Наумов. Маяковский в первые годы Советской власти. М., «Сов. писатель», 1950. стр. 52.

А. А. АЧАТОВА

КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА В РОМАНЕ И. БУНИНА «ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА»

«То, что я стал писателем, вышло как-то само собой, определилось так рано и незаметно, как это бывает только у тех, кому что-нибудь «на роду написано...» От некоторых писателей я не раз слышал, что они стали писателями случайно. Не думаю, что это совсем так, но все-таки могу представить себе их и не писателями, а вот самого себя не представляю»¹.

И еще: «Мир для юноши близорукого, без слуха, без обоняния совсем другой, чем для здорового. А я видел все семь звезд в Плеядах, за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянел от той остроты, с которой вдыхал запах осеннего утра, зимней метели, старой книги или ландшаща...»².

Эти два высказывания И. Бунина могут служить ключом к рассмотрению поставленной проблемы. В «Жизни Арсеньева» прослеживается пробуждение и становление личности человека не обыкновенного, а художника по своим биологическим и психологическим качествам. Уже поэтому роман «Жизнь Арсеньева» не может быть определен просто как биография писателя Бунина. Может быть, в «Жизни Арсеньева» и впрямь есть много автобиографического. Но говорить об этом никак не есть дело художественной критики», — писал Бунин, возражая тем, кто принимал его роман за автобиографию писателя³. Главное в романе — раскрытие психологических качеств, того особого восприятия, ощущения мира, которые у живописца, писателя, музыканта должны быть какими-то избирательными, обостренными, сосредоточенными, что уже не может не проявиться в раннюю пору жизни такого человека. Бунину и важно было дать не биографию определенного лица (или свою собственную), а через все художественное повествование, через лирическую историю пятидесятилетнего писателя раскрыть собственные мысли, взгляды на субъективную природу художника, на особенности его мировосприятия, на поиски им какой-то своей, «третьей» правды. Здесь уместно вспомнить слова М. Пришвина о взаимопроникновении психологий самого художника и его героя. «Думаю о себе, а гляжу на него. Думаю о нем — и себя самого раскрываю»⁴. Вместе с тем следует заметить, что логикой всего повествования в романе отнюдь не нарушается детская, юношеская психология вообще, процесс роста самосознания героя не отделен от определенной исторической атмосферы, которая способствовала развитию тех или иных сторон характера творческой личности.

¹ И. Бунин. Собр. соч., том девятый, изд. «Художественная литература», 1967, стр. 279.

² «Голос», № 347, 14 июня 1931 г., София.

³ Цитирую по ж. «Вопросы литературы», № 3, 1965, стр. 16.

⁴ М. Пришвин. Собр. соч., том шестой, М., 1957, стр. 86.

Первым, кто заметил, что «Жизнь Арсеньева» — книга необычная, ибо в ней сосредоточены «мысли о творчестве», был критик В. Вейдле. В рецензии на роман он писал: «Книга Бунина «Жизнь Арсеньева» займет одно из самых значительных мест в литературе нашего века, роднясь с ним уже тем, что она — не роман, а пронизанные воображением воспоминания, и что к творчеству присоединяется в ней еще и мысль о творчестве, чувство творчества»⁵. На самом деле на протяжении романа мысли, чувства ребенка, подростка, юноши — начинающего писателя, — словно бы пропущены сквозь суждения опытного и уже немолодого писателя Бунина. В этих суждениях и заключена концепция личности художника, писателя, подтверждаемая самим сюжетом романа, повествующего о мироощущении его героя Алеши Арсеньева — ребенка, подростка, юноши.

Действие романа протекает как бы в трех временных плоскостях: в прошлом (время детства и юности героя), в настоящем (время написания романа и время, определяющее состояние сейчас, в данный момент, пишущего этот роман автора-рассказчика), и, наконец, в романе присутствует «вневременной» план некой вечности, неподдающейся событийному охвату, и присутствующий лишь в мыслях, чувствах героя и позволяющий ему приобщиться какой-то частицей своего бытия к этому вечному непостижимому, тайному.

Уже на первой странице романа, в его зачине ставится та основная философская проблема, которая играет немаловажную роль в концепции личности художника в понимании Бунина. Герой-повествователь, пятидесятилетний писатель ставит вопрос о начале и конце человеческой жизни. «Было бы счастьем» или, наоборот, «великим несчастьем», если бы человек не подозревал о своей смерти. «Не рождаемся ли мы с чувством смерти? А если нет, если бы не подозревал, любил ли бы я жизнь так, как любил и люблю?»⁶ Человек, по Бунину, потому и любит жизнь, что он смертен. Однако обостренность этого чувства свойственна далеко не одинаково всем людям. «Люди совсем не одинаково чувствительны к смерти. Есть люди, что весь век живут под ее знаком, с младенчества имеют обостренное чувство смерти (чаще всего в силу столь же обостренного чувства жизни)... Вот к подобным людям принадлежу и я» (26). Среди людей, по мысли Бунина, только те, что оделены от природы остротой языческого восприятия бытия, могут подняться до высот ощущения трагедийности и безмерной пафосности в выражении этого чувства, т. е. быть истинными поэтами.

На примере Арсеньева Бунин и показывает как это свойство человеческой природы формируется, определяется уже с детства, поэтому не случайно, что первые впечатления детства связаны у героя не с событиями, явлениями и даже не с людьми, а с чувственными восприятиями света, запаха, пространства. «Я помню большую, освещенную предосенним солнцем комнату, его сухой блеск над косогором, видимым в окно, на юг... Только и всего, только одно мгновенье!» (9). Думается, что Бунин не случайно выбирает восприятие ребенком света (освещенная солнцем комната, одинокий луч в углу комнаты, синяя бездна неба). Это напоминает ощущение человека только что проснувшегося, или вышедшего на свет из темноты. Это и есть первое пробуждение детского сознания, когда мир еще подавляет его своей огромностью, таинствен-

⁵ В. Вейдле, И. А. Бунин. «Лица». «Русские записки», 1 июня, 1939. ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, е. х. 158.

⁶ И. А. Бунин. Собрание сочинений, том шестой. Жизнь Арсеньева. Юность. Издат. «Художественная литература», 1966, стр. 7. Все цитаты из этого романа дальше берутся по этому тому, в скобках после них будут указаны страницы.

ностью. Но и в этом маленький герой Бунина необычен, его внимание привлекают такие детали, которые передают особую утонченность мироощущения, как бы первые проблески творческого оформления увиденного. «Плывет и, круглясь, медленно меняет очертания, тает в этой вогнутой синей бездне высокое, высокое белое облако...» (10). Это уже акварельная картинка, нарисованная рукой ребенка, за которым стоит опытный художник.

От главы к главе чувственное восприятие мира ребенком углубляется, отдельные разрозненные детали складываются в картины, приобретают характер событий, ассоциаций. Бунин мастерски прослеживает первые зачатки фантастического детского мышления, способность видеть в обычном необычное. Читатель словно бы познает начальную стадию (еще детского) творчества. Мужик-лесоруб, которого Алеша видит по дороге в город, представляется ему «страшным» разбойником, пробиравшимся по склону дубового кустарника, на лице арестанта за решетчатым окном тюрьмы он впервые «почувствовал», «угадал» тоску одиночества и «какой-то страстной и мрачной мечты» (12, 13). Здесь же впервые появляются запомнившиеся мальчику на всю жизнь первые «упойительные» запахи. Материальная телесность мира приобретает в сознании ребенка, подростка все более законченные и совершенные формы (ярким примером в этом плане является сцена охоты с отцом).

Люди, окружающие ребенка, появляются значительно позже в его сознании, чем предметы, явления, связанные с чувственным восприятием окружающего мира. Сначала это были самые близкие люди — мать, отец, нянька. И в связи с этим вновь нежной и грустной мелодией начинается звучать мелодия, связанная с проблемой жизни и смерти. «Все, кого любим мы, есть наша мука,— чего стоит один этот вечный страх потери любимого!» (15). Жизнь и смерть, любовь и страдание начинают идти рядом, создавая единую линию полноты и остроты человеческого бытия: чем острее человек воспринимает смерть, тем он более жадно ощущает потребность жить, радоваться, быть счастливым.

На протяжении романа жизненный путь Арсеньева, ребенка и взрослого, много раз пересекает линия смерти. И всегда после этого герой появляется словно бы обновленным, с еще большей жадной радостью своему земному существованию. Картина похорон Писарева словно бы залита солнечным светом, здесь явное торжество запахов жизни над запахами тлена. А вот совершенно удивительная по своему содержанию фраза: «Могилу уже сравнивали с землею, на Анхен было новое батистовое платьице...» (112). Непорочная чистота юной Анхен, с которой у Алеши вечером назначено свидание, и могила того, кто навсегда лишен чувствовать радости бытия.

Нельзя не заметить, что в вопросах жизни и смерти Бунин ведет здесь полемику (хотя и скрытую) с декадентами, творчество которых всегда было для него крайне враждебным. Для Бунина, как и для декадентов, нет ничего страшного в смерти. Но для декадентов (особенно для ранних русских символистов) смерть — избавительница от суетной и страшной действительности, поэтому они поэтизировали и призывали ее в своих стихах. Для Бунина смерть — таинственный, но и вполне естественный процесс жизни, а главное — она словно бы обновляет, обостряет чувства живых, тех, кто соприкоснулся с нею. «Мир стал как будто еще моложе, свободнее, шире и прекраснее после того, как кто-то навеки ушел из него...» (112). Сам процесс жизни на земле для Бунина — непостижимое и высшее счастье. Поэтизация жизни и долга составлять основную линию творчества художника. Не случайно эта линия и является ведущей в «Жизни Арсеньева».

Истинный поэт, по мнению Арсеньева — Бунина, еще не тот, кто

способен весь без остатка отдаваться во власть ощущений прелести земного бытия. В романе есть эпизодический образ бывшего дворового слепого Герасима, который ходил ловить перепелов и наслаждаться «их перекличкой, разносимой по полям теплым ветром». Он говорил, что нет ничего на свете милей замирания сердца в те минуты... «Вот был истинный, бескорыстный поэт!» — восхищенно замечает Арсеньев (244). «...Жизнь и должна быть восхищением...». «Так ведь и я жил всегда — только тем, что вызывало любовь и радость...» — будет уверять Арсеньев Лику (261, 264). Бунин не признавал «мрачных» талантов. Таким ему представлялся Достоевский, и он не любил его. По мысли Бунина, художник должен уметь передавать, живописать радостное ощущение бытия.

В связи с этим хочется заметить, что в нашей и зарубежной критике неоднократно и справедливо отмечалась близость Бунина к художникам-импрессионистам. Вот что пишет Ю. Колпинский о знаменитых «Руанских соборах» К. Моне: «Не Руанский собор, а свежесть утреннего воздуха, жар полдня, мягкая сиреневатость теней надвигающегося вечера есть истинный герой картин серии, есть истинный предмет изображения»⁷. Но если у К. Моне, как замечает Ю. Колпинский, постепенно утрачивается передача «материальной телесности мира», то для Бунина она всегда оставалась предметом подлинной художественности и высокого стилистического изящества.

Но что же формирует, развивает в человеке это природное чувство восприятия мира, какое мы наблюдаем у Арсеньева? В ответе на этот вопрос интересными представляются следующие суждения автора. Во-первых, это жизнь человека в непосредственной близости к природе, располагающая к известному состоянию душевного одиночества и сосредоточенному созерцанию, наблюдению за окружающей природой. А эти наблюдения в свою очередь развивают и обостряют осязание, слух, зрение. Во-вторых, в связи с этим и в какой-то мере вытекает из этого наличие у человека так называемой «атавистической памяти». И, в-третьих, это чувство утраты, в данном случае это социальное обособление, связанное с процессом увядания класса дворянства, к которому принадлежит Арсеньев.

Алеша Арсеньев с детства «одинок», у него нет сверстников в доме, кроме младшей сестренки, много времени он проводит наедине с природой, неяркой, однообразной. «Я родился и рос... совсем в чистом поле, которого даже представить себе не может европейский человек. Великий простор, без всяких преград и границ, окружал меня: где в самом деле кончалась наша усадьба и начиналось это беспредельное поле, с которым сливалась она» (40). Беспредельные просторы полей, проселочные и «большие забытые» дороги вызывали в мальчике, подроске первые чувства кровного родства с родиной. «...Я вдруг почувствовал эту Россию, почувствовал ее прошлое и настоящее, ее дикие, страшные и все же чем-то пленяющие особенности и свое кровное родство с ней» (57). Тема дороги, столь характерная для романтиков, в творчестве Бунина (в «Жизни Арсеньева» особенно) приобретает эпический характер, она является реалистическим воплощением многообразия, движения, бесконечного обновления и познания, действительности. «Читаешь и будто вместе с Буниным путешествуешь» — заметил П. Бицилли⁸. Картина жизни России 80—90 гг. от Орла до Петербурга и от Петербурга до Малороссии, представленная на страницах романа, хотя и далека от социально-исторической наполненности, это скорее внешний интерьер (более характерный для лирической прозы), но тем

⁷ Всеобщая история искусств. Том V, М., «Искусство», 1964, стр. 89.

⁸ П. Бицилли. «Современные записки», книга XLVIII, 1931, стр. 18.

не менее читатель, прочитав роман, может именно почувствовать Россию той поры, печальную красоту ее полей, нищету деревень, пестроту и разноголосицу, особые запахи ее городов.

Нельзя не обратить внимания и на такой факт. Бедность и однообразие окружающей жизни усиливают в ребенке тягу к необычному, яркому. Эта жажда необычного, яркого заставляет по-особому воспринимать мир, описанный в книгах. Алеша Арсеньев проникается чувством восхищения всем тем, о чем он читает в «Слове о полку Игореве», в «Страшной мести» Гоголя, в «Руслане и Людмиле» Пушкина. Он не только как бы погружается в фантастический мир прочитанного, но заражается колдовством самого творчества. И ему уже кажется, «что и над самим стихотворцем (Пушкиным — А. А.) колдовал кто-то неразумный, «хмельной» и «ученый» в «хмельном деле». Сам процесс творчества воспринимается Арсеньевым уже в детстве как одно из высших земных наслаждений, как таинственное и потому особенно влекущее к себе колдовство.

В творческом самоопределении художника у Бунина немалую роль играет так называемая «атавистическая память», — ощущение собственной причастности к миру далекого прошлого, к жизни своих пращуров. По мысли Бунина, каждый человек рождается с этим чувством, которое с годами может или притупиться или обостриться. В Арсеньеве это чувство с годами становится все более определенным и выливается в философскую проблему чувства «всеединного», «всебытия». Уже в детстве «Дон Кихот», по которому Алеша учился читать, картинки этой книги и рассказы учителя Баскакова о рыцарских временах рождали в нем ощущение давней причастности к этому миру. Дважды в начале XIV главы романа автор, все более утверждаясь в своем мнении, повторяет: «Да, и я когда-то к этому миру принадлежал» (35). Рассматривая картинки с изображением пустыни, он испытывает чувство осязаемой знакомости всего того, что на ней нарисовано. В нем словно бы возрождаются заново ощущения его далеких пращуров. «В тамбовском поле, под тамбовским небом, с такой необыкновенной силой вспомнил я все, что я видел, чем жил когда-то, в своих прежних, незапамятных существованиях, что впоследствии, в Египте, в Нубии, в тропиках мне оставалось только говорить себе: да, да, все это именно так, как я впервые «вспомнил» тридцать лет тому назад!» (37). Эта «атавистическая память» способна пробудить в человеке качества подлинного художника, особенно обостренное восприятие света, цвета, запаха. «Все это — и верблюд, и финиковая пальма, и пирамида, и жираф под пальмой кокосовой, и лев — было на фоне двух резко бьющих в глаза красок: необыкновенно яркой, густой и ровной небесной сини и ярко-желтых песков. И, боже, сколько сухого зноя, сколько солнца не только видел, но и всем своим существом чувствовал я, глядя на эту синь и эту охру, замирая от какой-то истинно эдемской радости!» (37). Эта причастность к прошлым векам, к чувственному мировосприятию своих пращуров всегда восхищала и питала творчество Бунина. «...Вневременность... меня восхищает больше всего» — пишет он в «Лице» (стр. 260).

Невольно напрашивается вопрос о том, что же способствовало развитию этой «атавистической» памяти Алеша Арсеньева? Тут мы подходим к самому сложному и противоречивому пункту в бунинской концепции личности писателя. Во второй книге романа Бунин пишет: «Все человеческие судьбы слагаются случайно, в зависимости от судеб, их окружающих» (93) Что же это были за судьбы, окружающие Арсеньева, как они помогли сложиться его характеру как писателя, поэта? Как они определили основное писательское кредо в вопросе взаимоотноше-

ния художника и общества, художника и народа? Здесь самым сложным и противоречивым у Бунина и станет вопрос о свободе личности художника.

Выше уже говорилось, что Арсеньев рос одиноким среди полевой тишины. А далее Бунин пишет: «Рос я, кроме того, среди крайнего дворянского оскудения» (41), оскудения и крестьянского, среди тех русских людей, которые заражены какой-то непонятной для писателя страстью «ко всяческому самоистреблению» (41). Бунин не объясняет ни исторические причины оскудения дворянства и крестьянства, ни страсти русского народа ко всякого рода мотовству, «ни его горячечных мечтаний» «по своей собственной воле стать Иовом, бродягой, босяком, юродом» (41). Его в данном случае интересует лишь конечный результат, а не анализ явления. Итак, с одной стороны, оскудение дворянского рода, к которому принадлежит Арсеньев и гордится этим. Бунин не забыл написать о том, как тяжело воспринял его герой известие о продаже родового имения семьи. «Значит, совсем конец всей нашей жизни» (178). А эти мысли не случайно обрамлены словами «Слова о полку Игореве», которые автор тонко вмонтировал в повествование, чтобы лишний раз подчеркнуть, как дорого и близко ему все прошлое России, связанное с древним бытом, походами князей, мудрость и подвиги которых так пленяли молодого Арсеньева и заставляли сжиматься больно его сердце при виде того, как утрачивается бывшая слава свободного и гордого рыцарства, всего дворянского аристократизма.

А с другой стороны, все большее оскудение своего рода, семьи вносит чувство смятенности в душу героя перед унижительным, нищенским существованием. Как неоперившийся птенец, вылетает Арсеньев из родного гнезда. Не имея ни профессии, ни средств к существованию, он мечется в поисках самоопределения, мучимый тщеславным желанием сравняться с великими, родственными ему по духу и происхождению (с Пушкиным, с Лермонтовым). Гордость предков, голубая кровь, мысль о своей избранности удерживали его от какого бы то ни было приспособленчества. Ни сам Бунин, ни его герой не умели идти на компромисс с жизнью. Не жалея красок, Бунин передает смятенность духа своего двойника, приступы то ожесточения, то почти молитвенного упоения жизнью: ее красками, запахами, ... любовью к самому себе, к своему здоровью, молодости, красоте. Думается, что очень справедливо заметил У. Фохт о той поре критического реализма, художникам которого пришлось отразить процесс исторического угасания того или иного класса: «Вскрытие исторической обреченности господствующего общественного уклада осуществлялось литературой критического реализма в определенной перспективе, в свете идеала свободной личности и свободного народа. Но художественное воплощение передовых тенденций общественного развития играло в этой литературе отнюдь не первую роль»⁹. К подобным художникам принадлежал и Бунин. Арсеньев Бунина гордится своим дворянским происхождением, своей голубой кровью. Но, главное, его привлекает в своем роде то, что связано с его прежней деятельностью, его прошлой культурой.

«Повышенная впечатлительность, унаследованная мной не только от отца, от матери, но и от дедов, прадедов, тех весьма и весьма своеобразных людей, из которых когда-то состояло русское просвященное общество, была у меня от рождения» (31). Им он, оказывается, прежде всего обязан тем, что «навсегда проникся глубочайшим чувством истинного божественного смысла и значения земных и небесных красок» (32). Он один из потомков того древнего дворянского рода, в котором из поко-

⁹ У. Фохт. Реализм и его разновидности в русской литературе XIX в. в кн.: «Проблемы типологии русского реализма». М., «Наука», 1969, стр. 72.

ления в поколение передавалась эстафета достоинства и благородства. «Среди моих предков было, верно, не мало и дурных. Но все же из поколения в поколение наказывали мои предки друг другу помнить и блюсти свою кровь: будь достоин во всем своего благородства» (8). Это «достоинство» и разъединило самого Бунина со своим народом, ограничило его понимание исторического пути развития России, заставило произнести слова проклятия, покинуть родину, в любви к которой он столь восторженно клянется в «Жизни Арсеньева». Бунин-эмигрант, отбросив маску, во второй книге романа активно вмешивается в ход мыслей своего героя-гимназиста Арсеньева, когда тот, наблюдая быт семьи мещанина Ростовцева, замечает, что и здесь господствующим было чувство гордости всем русским, родственное его классу. «Куда она (гордость — А. А.) девалась позже, когда Россия гибла? Как не отстояли мы всего того, что так гордо называли мы русским, в силе и правде чего мы, казалось, были так уверены? Как бы то ни было, знаю точно, что я рос во времена величайшей русской силы и огромного сознания ее» (62).

Все это и определило идейно порочную, политически несостоятельную линию его концепции личности художника, выразившуюся в теории «свободы» творчества и «свободы» личности художника. Уже в первой книге романа, где описывается детство Арсеньева, есть своеобразная лирическая прелюдия этой концепции. Не случайно на первых же страницах романа появляется образ человека за тюремным решетчатым окном, в глазах которого мальчик успел прочесть тоску по свободе. Этот образ еще раз всплывает в памяти подростка, когда он узнает об аресте брата за революционную деятельность. Это событие будет воспринято в семье Арсеньевых как позорное и страшное. Юный Арсеньев уже тогда никак не мог понять того, что увлекло брата в революционной деятельности, что находил он эстетического в чтении Лавровых и Чернышевских. И уже не голос юного Арсеньева, а эмигранта Бунина, отрицавшего революционный путь развития, слышится в словах о том, что «беспощадная ненависть к самодержавию и беззаветная любовь к народу» была «только в силу той вечной легкомысленности, восторженности, что так присуща была дворянскому племени и не покидала Радищевых, Чацких, Рудинных, Огаревых, Герценов даже и до седых волос», ибо черты революционеров, пишет Бунин, «считались высокими, героическими» (83). Бунин не верит в искренность исторической деятельности революционеров. В ней он склонен видеть всего лишь праздник «преступный», запрещенный, а потому особенно восторженный, захватывающий. Эти люди, по его мнению, серьезно не задумывались над судьбами народа и не знали его по существу. Во времена юности Бунина верно было немало таких «революционеров» из дворянской молодежи, которую Бунин презрительно заклеил словом «отродье». Но было бы неверно думать, что Бунин отрицает революционную деятельность лишь таких юнцов из «дворянского отродья», все еще мнящих о себе, что они голубая кровь. Бунину враждебно само слово революционер, как враждебна мысль о революционных катаклизмах. Известно, что Бунин резко осудил империалистическую колониальную политику (рассказы «Господин из Сан-Франциско», «Братья»), не разделял шовинистического угара, в котором пребывали многие наши писатели в годы первой мировой войны. Но вместе с тем он равно отрицал и справедливые войны. По своим взглядам он был ярым пацифистом, и только священная война нашего народа против фашистских захватчиков в какой-то мере поколебала прежние убеждения Бунина.

На страницах романа Бунин достаточно много внимания уделяет окружению брата Арсеньева, его товарищам, «игравшим» в революцио-

неров. Эта среда мало чем привлекала Арсеньева («уж как она не подбала мне!») (186). Для него это были люди или ограниченные, не желающие заниматься ничем серьезно, или просто веселые прожигатели жизни. «И что такое вообще русский протестант, бунтовщик, революционер, всегда до нелепости отрешенный от действительности и ее презирающий?...» (83). Здесь Бунин обобщает, авторский голос звучит открыто, полемично. Бунин-эмигрант не желает в данном случае скрываться за Арсеньевым. «...Все были достаточно узки, прямолинейны. нетерпимы, исповедовали нечто несложное: люди — это только мы да всякие «униженные и оскорбленные»; все злое — направо, все доброе — налево; все светлое — в народе, в его «устоях и чаяниях»; все беды — в образе правления и дурных правителях (которые почитались даже за какое-то особое племя); все спасение — в перевороте, в конституции или республике...» (167, 168).

Невольно напрашивается мысль: для чего Бунину понадобилось столь много внимания уделить окружению брата и столь резко и прямолинейно высказать к нему свое отношение? Думается, что одной из причин этого была та, чтобы утвердить право художника не участвовать, по существу, в решении общественных проблем века. Не случайно поэтому, что Арсеньев отрицает всю демократическую литературу, связанную с именами Белинского, Чернышевского, Салтыкова-Щедрина. Отрицание демократической направленности литературы ведет Бунина к признанию искусства безыдейного, самоценного, вневременного. Бунин отстаивает, по существу, идею внепартийности искусства, идею полной свободы личности художника в обществе. Примечательно, что даже в своей речи по случаю вручения ему Нобелевской премии, Бунин не преминул сказать о своем понимании свободы: «В мире должны существовать области полнейшей независимости... Для писателя эта свобода необходима особенно, — она для него догмат, аксиома»¹⁰. Эта мысль и высказывается неоднократно Арсеньевым на страницах романа. «Политика никогда не может быть делом поэзии...» — повторяет он слова Гете; или: «Общественность не дело поэта», — отвечает он отцу Лики.

Ну, а что же дело поэта? Арсеньев еще молод, он не знает как ответить на этот вопрос. А Бунин здесь не хочет помочь своему герою. Заключительная книга романа «Лика» построена весьма примечательно. Молодого Арсеньева окружает множество людей, а он среди них, в сущности, одинок, как одиноки (каждый сам по себе) и те, кто его окружают. Окружающих людей Арсеньев разглядывает очень близко, интимно. Но его почти не интересует их сословная, классовая, общественная принадлежность. Для него неважно, кто — купец, нищий, бродяга — поразил его художническое воображение неповторимой оригинальностью: броской деталью внешнего облика, выразительностью жеста или метко брошенным словом. В этих случаях Бунин тут же под непосредственным впечатлением набрасывает портрет, создает жанровую сцену: нищий у него изображен с клубничным носом («тройной, состоящий из трех крупных бугристых и пористых клубник»), старушка «в салопчике и большой шали, с одним добрым торчащим зубом», женщина с крепко налитой ручкой, похожей на «тюленью ласту», полицейский похож на «животное в сбруе» и т. д. и т. д.

¹⁰ И. А. Бунин. Собр. соч., том девятый, стр. 331.

Арсеньев заходит в трактир, где много разных людей. Но не они, по существу, попадают в поле его зоркого глаза, не их быт хочется описать молодому художнику. «Наблюдение народного быта? Ошибаетесь — только вот этого подноса, этой мокрой веревочки!» (234). «Писать! Вот о крышках, о колошах, о спинах надо писать, а вовсе не затем, чтобы «бороться с произволом и насилием, защищать угнетенных и обездоленных, давать яркие типы, рисовать широкие картины общественной, современности, ее настроений и течений!» (233).

Свободу художника молодой Арсеньев понимает как свободу от всяких обязанностей перед обществом. «...Да почему я обязан что-то и кому-то знать с совершенной полнотой, а не писать так, как знаю и как чувствую!» (240). Пятидесятилетний Бунин теперь уже готов отказаться от былого демократизма своих ранних произведений об обнищании деревни, о переселении крестьян в далекие неведомые края в поисках земли и хлеба. «Я написал и напечатал два рассказа, но в них все фальшиво и неприятно: один о голодающих мужиках, которых я не видел и, в сущности, не жалею, другой на пошлую тему о помещичьем разорении...» (243). Здесь, видимо, речь идет о рассказах «На край света» и «В поле» — рассказах, в которых была отражена объективная история пореформенной крестьянской Руси, и которая теперь Бунину представляется совсем не в том виде, как прежде. Правы те критики, которые отмечают, что сам Бунин в молодости был куда более демократичным, чем его двойник Арсеньев в молодые годы.

Бунин отстаивает право художника на особое чувствование мира, на особое его восприятие, такое, за которым встают детали, предметы, но не их связи, ассоциации, социальные противоречия. Один из зарубежных критиков назвал Бунина «мастером уединенного созерцания»¹¹. Нельзя не вспомнить слова Тургенева. «Мы... стали похожи на людей, которые при виде прекрасной картины, изображающей нищего, не могут любоваться «художественностью произведения», но печально тревожатся мыслью о возможности нищих в наше время»². Так писал писатель-либерал И. Тургенев. А Бунин не только на картине, но и в действительности может любоваться нищетой, если она поразила его воображение своей экзотичностью и покорностью, как порастил его в церкви «пещерно-худой» странник с «иконописным» лицом, стоявший одиноко, «отрешенно от всех». Эти фигуры одиноких, забытых богом и людьми нищих, калек, юродивых, причудливо рассыпанные по страницам «Жизни Арсеньева», и создают ощущение «сладкого и скорбного чувства родины, России, всей ее темной древности». Социальное чувство писателя здесь приглушено, хотя в подобного рода сценах, картинах Бунин-художник явно поднимался над Буниным-мыслителем.

За всем этим стоит какая-то своя «правда» Бунина: примечать, описывать то, что есть: никакой фантазии, никакого преувеличения, никакой бутафории. Не случайно Арсеньев по-толстовски отрицает театр, где все — бутафория, игра, а не сама жизнь. «Жизнь и должна быть восхищением», — говорит Арсеньев Лике, восхищением перед ее первозданной, нетронутой красотой, ее цветами и запахами, когда все это пропущено сквозь чувственное первородное восприятие, к которому не примешаны ни разум, ни определенная идея. При этом, конечно, нельзя забывать, что перед нами только еще формирующийся художник, и ему более всего хотелось проявить себя именно в том, что более всего захватывало его воображение и то, в чем он мог пока с наибольшей полнотой выявить свои только еще пробивающиеся на поверхность творческие задатки. В этом

¹¹ Газ. «Голос», № 332, 1931, София.

¹² И. С. Тургенев. Собр. соч., т. 11, 1956, стр. 36.

смысле интересным является замечание критика А. Лежнева: «Пейзаж, описание, интерьер являются обычно теми участками произведения, где искусство письма выступает в наиболее чистом виде. Это, как правило, самые богатые по фактуре, самые «нарядные» места. Тут писатель показывает всю полноту своих изобразительных средств»¹³. Арсеньев прежде всего в этом и хотел проверить свои способности и возможности как писателя. Здесь опять нельзя не восхищаться мастерством Бунина в раскрытии психологии формирующегося художника.

Чувственное восприятие мира проявляется у Арсеньева и в любви. В любви его привлекает все то, что не омрачено какими-то условностями, обязанностями перед любимой, какой-либо корыстью, расчетом. Арсеньев страстно любит Лику, но в ней его больше всего привлекает и трогает само это чувство любви к нему. Ему неприятно любое проявление ее воли, ее собственных желаний, ее характера. Арсеньев считает, что и в любви не должно быть каких-то рамок, ограничений — все это разрушает изначальное страстное влечение двух людей. «Теперь уже я (как прежде, в Орле, она) хотел быть любимым и любить, оставаясь свободным и во всем первенствующим» (269).

«Лика» — это гимн человеческой страсти, за которым нельзя, однако, не уловить всей той же определенной концепции личности художника. Личность художника, по мысли Бунина, не должно ничто сковывать. Семейные узы тягостны для него так же, как узы общественные. «Я слишком ценил свое «призвание», пользовался своей свободой все беспутнее...» (273). Осуждает ли Бунин Арсеньева за это? Думается, что нет. Только каждое новое ощущение, только перемена дают остроту, высшее наслаждение, погружают художника в жизнь. «Как ни подлинна любовь Арсеньева, Лика не может быть единственным ее предметом, не столько потому, что она бессильна задержаться на себе любовь, которая как бы сквозь нее обращается ко всему миру. Грех Арсеньева по отношению к Лике проистекает на всех своих ступенях, не из распыленности его внимания или чувственности, а из поглощенности всего его существа некоей творческой задачей» — писал критик В. Вейдле¹⁴. Лика уходит от Арсеньева, ее измучило его непостоянство, неуверенность в завтрашнем дне. А сам Арсеньев был в родной стихии, его не только не угнетало его непостоянство, напротив, оно составляло само существо его натуры. Думается, здесь явная переключка у Бунина с А. Блоком, который в своих «Признаниях» писал: «Мой идеал счастья — непостоянство»; «Что было бы для меня величайшим несчастьем — однообразие во всем»¹⁵. В «Жизни Арсеньева» есть такое признание Арсеньева Лике: «Есть чувства, которым я совершенно не могу противиться: иногда какое-нибудь мое представление о чем-нибудь вызывает во мне такое мучительное стремление туда, где мне что-нибудь представилось, то есть к чему-то тому, что за этим представлением, — понимаешь: за! — что не могу тебе выразить!» (270). И еще: «Я под всякими предложениями внушал ей одно: живи только для меня и мной, не лишай меня моей свободы, своеволия, — я тебя люблю и за это буду еще больше любить» (272).

Лика покинула Арсеньева, и он чуть не покончил с собой. Но когда читаешь всю эту историю любви, то невольно приходишь к мысли о том, что иначе и не могло быть, только такая короткая любовь — озарение, любовь-страсть, высшее счастье и высшее мучительство — достойна поэзии. Другой любви Бунин не признавал. Во всех его книгах нет ни одного

¹³ А. Лежнев. Проза Пушкина. М., ГИХЛ, 1966, стр. 28.

¹⁴ В. Вейдле. «Русские записки», 1 июня, 1939, ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 2, е. х. 158.

¹⁵ Александр Блок. Собр. соч., том седьмой, М.—Л., ГИХЛ, 1963, стр. 429.

счастливого брака. Истинная любовь, по Бунину, — высшая тайна, озарение, солнечный удар, она всегда недолговечна и оттого еще более желанна и прекрасна. М. Иофьев очень тонко и верно заметил: «Как никакой другой писатель, Бунин умел передать потрясения любви — счастливые и горестные, — но он не знал ее ежедневных трудностей, ее развития, ее борьбы, то, что знал и любил описывать Толстой»¹⁶. К этому можно было бы добавить, что для позднего Бунина совершенно чуждо понимание любви как спасительного якоря от хаоса и противоречий действительности, потому она в описании Бунина так хрупка, так непрочна, всего лишь счастливое мгновение, дарованное человеку свыше. Трудно согласиться с утверждениями критиков, которые считают, что любовь в понимании и изображении Бунина трагична. Думается, что любовь в его понимании, — высший дар природы, за который можно отдать годы размеренного благополучного существования и самую жизнь; она остается прекрасным и ярким мгновением в жизни человека. Не случайно заключительные строки «Жизни Арсеньева» об этом мгновении любви. Арсеньев пишет, что видел Лику «во сне — единственный раз за всю свою долгую жизнь без нее... Я видел ее смутно, но с такой силой любви, радости, с такой телесной и душевной близостью, которой не испытывал ни к кому никогда» (288).

Подводя итог сказанному, нельзя не отметить, что, по Бунину, жизнь художника — это непрерывная дорога поисков, утрат, находок, это повышенная острота восприятия действительности: почти звериное ощущение света, запахов, звуков, это свобода (в идеальном понимании этого слова) творчества, когда над художником не тяготеют никакие сковывающие обязательства духа времени, общественного мнения, когда сам художник волен выбирать предмет своего творчества, но в то же время должен уметь его выбирать, если он истинный художник, а не поденщик в литературе и не замкнутый в себе эстет.

¹⁶ М. Иофьев. Профили искусства. М., 1965, стр. 285.

Н. Н. КИСЕЛЕВ

КОМЕДИИ М. БУЛГАКОВА «ЗОЙКИНА КВАРТИРА» И «БАГРОВЫЙ ОСТРОВ»

В последнее время заметно усилился интерес советского литературоведения к творчеству М. Булгакова, особенно к его драматургии. И это вполне понятно. Только в Москве сейчас идут на сцене четыре пьесы Булгакова — «Дни Турбиных», «Бег», «Мольер», «Иван Васильевич». В работах П. Маркова, К. Рудницкого, В. Смирновой, В. Сахновского-Панкеева¹ предпринята попытка пересмотреть устоявшиеся оценки пьес Булгакова, взглянуть по-новому на сложный и противоречивый путь талантливого драматурга. Однако задачу изучения драматургического наследия Булгакова нельзя считать выполненной. Сказанное, в первую очередь, относится к его комедиям, которые и сейчас еще нередко трактуются в традициях рапповской критики 20-х годов.

Уже первая комедия М. Булгакова «Зойкина квартира», поставленная в октябре 1926 года в театре им. Вахтангова, вызвала бурю протестов со стороны большинства театральных критиков, расценивших ее как образец мещанства и пошлости. Если верить авторам многочисленных рецензий на спектакль вахтанговцев, то в 20-е годы не было комедии более вредной и халтурной, чем «Зойкина квартира». Думается, что такая оценка пьесы была вызвана не только ее действительными недостатками, сколько репутацией ее автора, которого после «Дней Турбиных» определенная часть критиков стала рассматривать как воинствующего новобуржуазного писателя, «типичного выразителя тенденций внутренней эмиграции»². «Булгаковщина», — говорилось в одной из статей, — нарицательное выражение буржуазного демократизма, сменовеховства в театральном творчестве — составляет ту классовую атмосферу, в которой сейчас предпочитает жить и дышать буржуазный интеллигент в советском театре»³.

В глазах многих деятелей литературы того времени, особенно рапповцев, все, что ни выходило из-под пера Булгакова, было обязательно проникнуто злобной ненавистью к советскому народу и потому требовало решительного отпора. Причем в большинстве случаев авторы кри-

¹ П. Марков. Вступительная статья к сб. М. Булгакова «Пьесы», «Искусство», М., 1962; К. Рудницкий. Михаил Булгаков. В сб.: «Вопросы театра», ВТО, М., 1966; В. Смирнова. Булгаков-драматург. В ее книге: «Современный портрет», СП, Л., 1964; В. Сахновский-Панкеев. Булгаков. В сб.: «Очерки русской советской драматургии». 1934—1945 гг. Л.—М., «Искусство», 1966.

² «Литературная энциклопедия», т. 1, 1930, стр. 611.

³ И. Дорошев. За четкую классовую линию на фронте культуры. «Известия», 3 ноября 1928.

тических откликов на комедию Булгакова не утруждали себя поисками доказательств, ограничиваясь безапелляционными оценками, а порой и грубыми ругательствами. «Литературный уборщик Булгаков, — писал один из рецензентов, — ползает на полу, бережно подбирает объедки и кормит ими публику... Пьеса «Зойкина квартира» сделана на все 100% по заказу «нэпа»... Пьеса принадлежит любой эпохе, когда литературные вкусы начинают диктовать оголтелое мещанство»⁴. «Знакомая московскому зрителю, насквозь мещанская идеология этого автора, — утверждал В. Павлов, — здесь распустилась поистине в махровый цвет»⁵. Назвав комедию Булгакова «бесталанным, нудным пустячком», рецензент «Комсомольской правды» заключал: «Зойкина квартира» написана в стиле сборника пошлейших обывательских анекдотов и словечек»⁶.

Столь категорические оценки комедии Булгакова представляли бы лишь исторический интерес, если бы они не повторялись и в новейших работах. Инерция старых представлений продолжает действовать и в наши дни. В «Очерках истории русского советского драматического театра» «Зойкина квартира» рассматривается как произведение, «искажающее советскую действительность под видом сатиры на нэпманство и их окружение», как образец «буржуазного направления в области сатирического жанра»⁷... Авторы публикации «В спорах о путях развития советского театра» Ю. Дмитриев и К. Кириленко даже в 1959 году писали: «В 1926 г. на сцене Государственной студии им. Вахтангова была поставлена идейно-порочная пьеса М. А. Булгакова «Зойкина квартира»... Пьеса Булгакова была пошлой, рассчитанной на обывателей; в ней явно звучали сменовеховские тенденции»⁸. О. Литовский до самого последнего времени отстаивает мысль, что «Зойкина квартира» — произведение обывательски-мещанское и клеветническое»⁹.

Крайне односторонняя оценка комедии Булгакова содержится также в монографии М. Микулашека «Пути развития советской комедии 1925—1934 годов». Чешский ученый исходит из того, что «Зойкина квартира» была «порождена оживлением буржуазных элементов в период нэпа». Разделяя представление о пьесе Булгакова как о произведении, явно сочувствующем темному миру нэпманской среды, Микулашек приходит к выводу: «Это была по существу амнистия проходимцев — даже «геронизация» — «униженных и оскорбленных» мещан». Более того, Микулашек утверждает, что комедия Пушкина «Проходная комната», явившаяся «поразительным примером концентрата пошлости и мерзости», продолжала «линию комедий типа «Зойкиной квартиры». Ставя «Зойкину квартиру» и «Багровый остров» в один ряд с «Проходной комнатой», он пишет: «...Они были порождены если не прямо антисоветскими настроениями, то обывательским злопыхательством над трудностями, которые испытывало Советское государство»¹⁰.

Так автор «Мастера и Маргариты» провозглашается родоначальником мещанского направления в советской комедии. Даже как-то неудобно оспаривать эти обвинения. В чем-чем, но в героизации и за-

⁴ С. Якубовский. Уборщик Зойкиной квартиры. «Зойкина квартира» Булгакова. «Киевский пролетарий», 29 октября 1926.

⁵ В. Павлов. Три премьеры. «Жизнь искусства», № 46, 1926, стр. 11.

⁶ Уриэль. Булгаков взялся за нэп. («Зойкина квартира» в студии им. Вахтангова). «Комс. правда», 13 ноября 1926.

⁷ Очерки истории русского советского драматического театра, т. 1, М., АН СССР, 1954, стр. 317, 382.

⁸ Ежегодник института истории искусств, 1959, Театр. М., АН СССР, 1959, стр. 137.

⁹ О. Литовский. Так и было М., СП. 1958, стр. 205.

¹⁰ М. Микулашек. Пути развития советской комедии 1925—1934 годов. Прага, 1962, стр. 91, 92, 93, 95, 96.

щите мещанства М. Булгаков неповинен. Все его творчество проникнуто пафосом ненависти ко всем проявлениям обывательщины, к мещанской психологии и быту.

Непредубежденное прочтение пьесы показывает, что ничего контрреволюционного, антисоветского в ней нет. Ее антимещанская, антинэпманская направленность бросается в глаза. И хотя «Зойкина квартира» не является лучшим драматургическим созданием автора «Дней Турбиных» и «Бега», его блестящий и оригинальный талант проявился в ней с достаточной определенностью. Это увидели и некоторые современники М. Булгакова. Постановщик комедии в студии им. Вахтангова А. Д. Попов через 35 лет после премьеры «Зойкиной квартиры» вспоминал: «Написана она была с присущим Булгакову талантом, острой образностью и знанием природы театра. Все это казалось великолепным материалом для актеров и режиссера. По замыслу автора, «Зойкина квартира» должна была явиться сатирой на нэпманские нравы того времени. Нэп с его «прелестями», спекуляцией, аферами нашел в пьесе довольно богатое и остроумное отражение»¹¹. На торжественном вечере, посвященном памяти М. А. Булгакова, состоявшемся 26 марта 1965 года, Р. Н. Симонов, исполнитель одной из главных ролей, говорил о «Зойкиной квартире»: «Пьеса была сделана исключительно талантливо. Великолепный диалог, блестящий юмор в тексте, характеры, образы»¹².

Тема «Зойкиной квартиры» не была новой ни в литературе, ни в театре того времени. Еще в первой половине 20-х годов появилось немало произведений самых разных жанров, в которых сатирически изображался мир новых буржуа-нэпманов, стремящихся в сложной исторической обстановке отвоевать себе место в жизни. Для многих произведений (на так называемые антинэпманские темы) были характерны две крайности. В одних — обнаруживалась растерянность их авторов перед нэпом, перед фактами оживления капиталистических элементов в стране. Эта растерянность нередко приводила художников слова к пессимизму, к преувеличению собственнической стихии и обывательской идеологии, к утрате исторической перспективы. В других, — напротив, опасность мелкобуржуазной психологии и обывательского образа жизни недооценивалась. В таких произведениях гневное изобличение, бескомпромиссное неприятие мещанства подменялось незлобивым вышучиванием, легкой насмешкой, т. е. объект изображения не уничтожался, а безобидно высмеивался. В большой степени «Зойкиной квартире» также не доставало сатирического яда и бескомпромиссности в осуждении зла, хотя никакой «мягкости и лиричности в обрисовке бывших людей и нэповских дельцов»¹³ в ней нет. Булгаков, конечно же, не симпатизировал своим героям, не приглашал зрителя «посочувствовать бедным приличным дамам и барышням, в столь тяжелое положение поставленным большевиками»¹⁴.

Напротив, он откровенно смеялся над персонажами пьесы, последовательно ставя их в комические положения. Уже в сюжете «Зойкиной квартиры» хорошо передана атмосфера призрачного, полужантасического существования героев. Как и многие другие антимещанские комедии 20-х годов («Мандат» и «Самоубийца» Эрсмана, «Усмирение Бададошкина» Л. Леонова), «Зойкина квартира» построена на анекдотической ситуации, назначение которой раскрыть нереальность существова-

¹¹ А. Попов. Воспоминания и размышления о театре. М., ВТО, 1963, стр. 187.

¹² Стенограмма выступлений, хранившаяся в архиве Е. С. Булгаковой, стр. 24.

¹³ А. Орлинский. «Зойкина квартира». (Студия им. Вахтангова). «Правда», 13 ноября 1926.

¹⁴ А. Глебов. Театр сегодня. «Печать и революция», № 10, стр. 99

ния обитателей нэповского дна», подчеркнуть тщетность их планов на будущее. Действие пьесы происходит в Москве в самый разгар нэпа. Предприимчивая дама Зоя Денисовна Пельц под флагом опытно-показательной пошивочной мастерской организует у себя в квартире дом свиданий. Она мечтает, накопив денег, удрать со своим любовником, бывшим графом Абольяниновым, в Париж. Туда же стремятся и некоторые «клиентки» ее «мастерской». Фиктивную справку об организации мастерской «по пошиву прозодежды для жен рабочих и служащих» Зойке достает разложившийся коммерческий директор треста тугоплавких металлов Борис Семенович Гусь, самый почетный посетитель публичного дома. К руководству мастерской примазывается темный проходимец из «бывших», родственник Зойки Аметистов. В финале комедии слуга-китаец убивает коммерческого директора и, захватив его червонцы и горничную Манюшку, собирается бежать в Шанхай. Но тут появляются агенты угрозыска, и обитателей Зойкиной квартиры арестовывают. При этом председатель домкома, разоблаченный во взяточничестве и пособничестве Зойке, падает на колени: «Товарищи! Я человек малосознательный!... Товарищи, принимая во внимание мою темноту и невежество как наследие царского режима, считать приговор условным»¹⁵.

Наиболее удался Булгакову образ Аметистова, ловкого и пронырливого мошенника, предприимчивого дельца, выходящего сухим из воды при любых обстоятельствах. Это родной брат Семена Рака и Остапа Бендера. Циничная философия этого шкурника остроумно раскрыта уже при первом его появлении на сцене:

З о я. Тебя же расстреляли в Баку?

А м е т и с т о в. Пардон, пардон, так что же из этого? Если меня расстреляли в Баку, я, значит, и в Москву не могу поехать? Меня по ошибке расстреляли, совершенно невинно.

Рассказ Аметистова о своих похождениях в годы гражданской войны хорошо передает его беспринципное делячество, способность к мимикрии, умение лавировать. Как всякий ловкий и удачливый жулик, он болтлив и самовлюблен. Он изо всех сил пытается произвести впечатление на Зойку: надо же пристроиться к какому-нибудь делу. «Эх, кухня!... — начинает свой монолог Аметистов. — В девятнадцатом году в Чернигове я отделом искусств заведовал... Белые пришли... мне, значит, красные дали денег на эвакуацию в Москву, а я, стало быть, эвакуировался к белым в Ростов, поступил к ним на службу... Красные немного погодя... Я, значит, у белых получил на эвакуацию и к красным поступил зав. агит. группой. Белые! Мне красные — на эвакуацию, я к белым в Крым. Тут я просто администратором служил в ресторанчике в Севастополе... Ну, а потом, понятно, после белых — красные, и пошел я нырять при советском строе. В Ставрополе — актером, в Новочеркасске — музыкантом в пожарной команде, в Воронеже отделом снабжения заведовал... Наконец, убедился, нет у меня никакого карьерного ходу, и решил тогда по партийной линии двинуться... Дай, думаю, я этот бюрократизм изживу, стажи эти всякие... И скончался у меня в комнате приятель мой, Чемоданов Карл Петрович, светлая личность, партийный... Порывал над покойником, взял его партбилет — и в Баку» (17).

Как верно заметил К. Рудницкий, в репликах Аметистова «то и дело слышны хлестаковские и расплюевские интонации, и звучат они вполне свежо и естественно»¹⁶. Аметистов — мастер шантажа и подло-

¹⁵ Пьеса цитируется по машинописному экземпляру хранившемуся в архиве Е. С. Булгаковой.

¹⁶ К. Рудницкий. Михаил Булгаков. В сб.: «Вопросы театра», М., ВТО, 1966, стр. 134.

га, он не гнушается самым беспардонным враньем, если оно сулит ему хотя бы малую толику пользы. При этом он всегда учитывает, с кем приходится в данный момент иметь дело. Придурковатому председателю домкома он врет без зазрения совести: «Я старый боевик, мне нечего терять, кроме цепей. Я и говорю Михаилу Ивановичу (столь близкое знакомство с Калининым повергает председателя домкома в ужас)... нет, говорю, Михаил Иванович, это не дело. Уклонились мы — раз, утратили чистоту линий — два. Утеряли заветы... Ах, говорит, так говорит, так я тебя, говорит, в двадцать четыре часа, говорит, поверну лицом к деревне. Горячий старик!».

Аметистов удачно избегает ареста. Обнаружив труп Гуся, он бежит из Зойкиной квартиры, не забыв предварительно взломать стол и забрать деньги. «Верный мой товарищ чемодан,— актерствует Аметистов,— опять мы с тобой вдвоем. Но куда податься теперь? Объясните мне, товарищи, куда податься! Ах, звезда ты моя, безутешная!... Ах, судьба ты моя! Прощай, Зоя, прости! Иначе я поступить не мог! Прощай, Зойкина квартира!».

Живо и интересно были обозначены характеры Зойки Пельц, управдома, бывшего графа Абольянинова. Все это люди вчерашнего дня. Булгаков смеется над их бредовыми мечтами о возврате к прошлому, он не принимает их всерьез, потому что ни у одного из обитателей Зойкиной квартиры нет за душой ничего святого. Всеми их помыслами движет мелочный расчет. Вот пародийная фигура «графа» Абольянинова. Он было отказывается играть на рояле для клиентов и клиенток «ателье», но не потому, что его шокирует «дело». Его смущает другое: брать или не брать чаевые. Драматург издевается над его показным аристократизмом:

Гусь (Абольянинову). Граф! Прекрасно играет на рояле! Прощу вас! (Вручает ему деньги).

Абольянинов. Мерси. Когда изменятся времена, я вам пришлю своих секундантов.

Гусь. Дам, и им дам.

Образ бывшего графа решен в комедии в откровенно фарсовом плане. Вот знаменательный диалог:

Абольянинов. Сегодня приходит какой-то в охотничьих сапогах, говорит, вы — бывший граф...

Зоя. Ну?

Абольянинов... Я поехал к вам, еду в трамвае мимо зоологического и вижу надпись «демонстрируется бывшая курица...» Спрашиваю у сторожа: а кто она теперь? Он отвечает: теперь она петух. Ничего не понимаю...

Автор одной из рецензий о «Зойкиной квартире» писал: «Горьким смехом смеется Булгаков. Таким, каким смеются над собой, перед лицом своей политической смерти... В смысле социально-политическом... это — попытка потерянного, отчаявшегося и ничему не научившегося сменевеховца утвердить себя в советской действительности со всем грузом упадочничества, принесенного из древне-дореволюционных времен»¹⁷. Однако ни упадочничества, ни горького смеха отчаявшегося человека в «Зойкиной квартире» нет. Напротив, основной недостаток комедии заключался в отсутствии острой сатиры, язвительной иронии и сарказма. Объект изображения требовал от автора «Зойкиной квартиры» гневного изобличения людей, потерявших человеческий облик, ставших «социальной слякотью», а вместо этого перед нами полуироническое, временами

¹⁷ Н. Боголюбов. Еще раз о «Зойкиной квартире». «Программы госуд. акад. театров», № 64, 1926, стр. 11.

беззлобное вышучивание. Поэтому остроумие автора часто не попадало в цель. «...Подлинной сатиры — вспоминал А. Д. Попов, — разоблачительной силы, ясности идейной программы в пьесе не оказалось. Она представляла собой скорее «лирико-уголовную» комедию»¹⁸.

Столь благодушная позиция Булгакова в обстановке острой классовой борьбы была воспринята советской общественностью, как своеобразная защита и оправдание нэпманства и мещанства. Тем более, что спектакль вахтанговцев, благодаря таланту драматурга и блестящему исполнению главных ролей Ц. Мансуровой, Р. Симоновым, Б. Щукиным, И. Толчановым, Б. Захавой, имел большой успех. «Правда, — подчеркивает А. Попов, — успех особого, скандального рода. Спектакль «работал» явно не в том направлении, в каком был задуман театром: он стал приманкой для нэпманской публики, чего никак не хотела ни студия, ни я как режиссер. Едва ли ожидал этого и автор пьесы»¹⁹.

Причина творческой неудачи М. Булгакова кроется в нечеткости и незрелости его мировоззрения. Автор «Зойкиной квартиры» явно не понял всей опасности нэпа. К. Рудницкий правильно замечает по этому поводу: «Тема, которая для многих современных Булгакову писателей была мучительной, болезненной, а иных доводила до иступления... — эта самая тема Булгакову показалась, пожалуй, прежде всего и больше всего шаловливой». И далее исследователь тонко раскрывает сущность идейной позиции Булгакова, которая, к сожалению, не была понята критикой 20-х годов. «Биографически позиция, занятая в этот момент Булгаковым, легко объяснима. Булгаков не верил, что там, где сложили оружие Турбины, способны выиграть Аметистовы, беспринципные аферисты, прожигатели жизни... Булгаков слишком трезво и верно оценил мощь победителей, чтобы воспринимать нэпманов как новую и реальную историческую силу»²⁰.

В то время как наиболее дальновидные писатели стремились по-больнее ударить по «самодовольной физиономии нэпа» и своими произведениями предупреждали современников об опасности собственнической идеологии, Булгаков в «Зойкиной квартире» рисовал деятельность нэпманов, как забавную несусразицу, как ничемную суету. Драматург не понимал тогда всей агрессивности мещанства, его способности к социальной мимикрии. Никакого обывательского злопыхательства в комедии Булгакова нет, но нет в ней и проникновения в сущность общественных противоречий переломной эпохи. Поэтому «Зойкина квартира» осталась в стороне от магистрального пути развития советской сатирической комедии и, несмотря на блестящий талант ее автора, попала в число легких развлекательных комедий, которые мещанская публика проглатывала, не морщась.

Несравненно более значительной оказалась вторая комедия М. Булгакова «Багровый остров» («Генеральная репетиция»), поставленная в 1928 году А. Таировым в Камерном театре. В отличие от незлобливой иронии «Зойкиной квартиры», в этой комедии преобладают едкий сарказм, острая и злая сатира. Не случайно сам драматург назвал «Багровый остров» драматическим памфлетом.

В центре комедии две взаимосвязанные проблемы: разоблачение халтурного, псевдореволюционного искусства и борьба против чиновнических методов руководства художественным творчеством. Сложная и оригинальная архитектура «Багрового острова» продиктована идейным замыслом драматурга. Пьеса написана в стиле своеобразной театральной

¹⁸ А. Д. Попов. Указан. соч., стр. 187.

¹⁹ Там же.

²⁰ К. Рудницкий. Михаил Булгаков. Б-б.: «Вопросы театра», М., ВТО, 1966, стр. 134.

игры, с использованием условного приема «театра в театре». Действие ее одновременно развивается в двух планах. В одном из театров репетируется остро современная пьеса Василия Артурыча Дымогацкого «Багровый остров». Пьеса эта представляет собой остроумную и злую пародию на бездарную драматургическую стряпню с революционным сюжетом. Действие ее происходит на острове, населенном «красными туземцами, кои живут под властью белых арапов». На острове царствует тиран Сизи-Бузи, опирающийся на гвардию и проходимца Кири-Куку. Нешадно эксплуатируемые туземцы добывают жемчуг, который Сизи-Бузи выменивает у англичан на водку и бумажные деньги. Во время извержения вулкана Сизи-Бузи погибает, повелителем острова становится демагог и пройдоха Кири-Куки. Однако туземцы, не желая отдавать жемчуг иностранцам, поднимают бунт. Кири-Куки бежит в Европу и находит поддержку у лорда Гленарвана, который снаряжает корабль для подавления восстания. В первом варианте пьесы Дымогацкого лорд Гленарван уводил корабль, испугавшись отравленных, ядовитых стрел туземцев, по второму варианту матросы поднимают бунт, сбрасывают в море лорда, его жену, а заодно и капитана и возвращаются на остров, чтобы передать «красным туземцам» свой братский пролетарский привет.

В прологе и эпилоге комедии Булгаков рисует картины закулисной жизни театра и трагикомическую борьбу за разрешение пьесы Дымогацкого. Такое построение «Багрового острова» позволило драматургу поразить две цели: с одной стороны, пародировать шаблонные, но идеологически выдержанные пьесы, а с другой — разоблачить и высмеять головотяпство чиновников, которых на пушечный выстрел нельзя подпускать к органам, осуществляющим руководство искусством. Булгаков зло и остроумно высмеивает делячество и приспособленчество тех деятелей театра, которые пытались чисто внешними средствами засвидетельствовать свою «революционность» и которые готовы были перестраиваться хоть пять раз на день, если это угодно начальству. Намеренно заостряя мещанскую сущность таких людей, автор «Багрового острова» прибегает к резким сатирическим краскам и анекдотическим нелепостям.

Действие комедии начинается с того, что директор театра Геннадий Панфилович приглашает на второпях подготовленную генеральную репетицию пьесы о «красных туземцах» некоего Савву Лукича, от которого зависит быть или не быть спектаклю. Пронырливый Геннадий Панфилович, умеющий удивительно вовремя угодить начальству, пронюхал, что Савва Лукич уезжает в отпуск. Следовательно, надо во что бы то ни стало показать ему спектакль, и Геннадий Панфилович подхалимски упрашивает своего «благодетеля»: «Савва Лукич? Здравствуйте, Савва Лукич. Как здоровьице? Слышал, слышал. Починка организма? Переутомились? Хе-хе. Вам надо отдохнуть. Ваш организм нам нужен.. Так вот, Савва Лукич, необходимо разрешеньице. Чего-с? Или запрещеньице? Хи. Остроумны, как всегда. Что? До осени. Савва Лукич, не губите! Умоляю посмотреть сегодня же на генеральной...»²¹.

К концу третьего акта спектакля Савва Лукич все же приезжает. Директор театра юлит вокруг него мелким бесом. Со всех сторон восторженно несется: «Савва Лукич приехали!!» «Савва Лукич в вестибюле снимает галоши».

После просмотра четвертого акта Савва Лукич сидит в кресле «глубокомыслен и хмур». Все взоры обращены на него. Вдруг «благодетель» невозмутимо заявляет: «Пьеса запрещается».

²¹ Пьеса цитируется по экземпляру, хранящемуся в ЦГАЛИ (ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 247).

Директор театра. Как вы сказали, Савва Лукич? Мне кажется, я ослышался?

Савва Лукич. Нет, не ослышались. Запрещается к представлению...

Директор театра. Савва Лукич! Может быть, вы выскажете ваши соображения? Чайку, кстати, не прикажете ли стаканчик?

Савва Лукич. Чайку выпью... Мерси... А пьеска не пойдет. Хе-хе...

Автор пьесы вне себя от бессильной ярости и растерянности, он жалуется, что бедствует, что живет впроголодь на чердаке, и, наконец, в иступлении называет Савву «зловещим стариком». Однако директору театра удастся предотвратить надвигающийся скандал: «На польском фронте контужен в голову... Не обращайтесь внимания, Савва Лукич». Не теряя самообладания, Геннадий Панфилович постепенно умасливает Савву. Происходит глубокомысленное объяснение, венчающее сатирическое разоблачение чиновнической тупости, из-за которой культивируются подхалимски-нелепые драматургические штампы. На настойчивые вопросы Геннадия Панфиловича: «Скажите, в чем дело?» — Савва Лукич, наконец, отвечает, что это «сменовеховская пьеса», а затем добавляет, что «все дело в конце».

Директор театра. Совершенно правильно! То-то я чувствую, чего, думаю, не хватает в пьесе? А мне-то невдомек! Да натурально же — в конце. Савва Лукич, золотой вы человек для театра! Клянусь вам! В чем же дело в конце?

Савва Лукич. Как же вы сами не догадались. Не понимаю. Удивляюсь вам!

Директор напрягает все свои умственные способности, чтобы догадаться, чего же хочет Савва Лукич. Выждав положенное время, последний внушительно спрашивает: «Матросы-то, ведь они кто?

Директор театра. Пролетарии, Савва Лукич, пролетарии, чтоб мне скиснуть.

Савва Лукич. Ну, так как же. А они в то время, когда освобожденные туземцы ликуют, они остаются...

Директор театра. В рабстве, Савва Лукич, в рабстве... Ах, я крестин!..

Савва Лукич. А международная-то революция где? А солидарность?

Поняв, наконец, что требуется «благодетелю», директор театра говорит помощнику режиссера: «Метелкин, если ты устроишь международную революцию через пять минут, понял? Я тебя озолочу!»

Финал пьесы моментально переделывается. Матросы яхты «Дукан», которые должны были подавлять восстание туземцев на острове, теперь бунтуют против насильников-капиталистов. В конце спектакля хор декламирует:

«Вот вывод наш логический:

Неважно — эдак или так,

Финалом идеологическим

Мы венчаем наш спектакль».

Удовлетворенный такой концовкой Савва Лукич провозглашает: «Пьеса к представлению разрешается». В театре громовой взрыв восторга. Все поздравляют друг друга. А Савва говорит драматургу: «Ну, спасибо вам, молодой человек. Утешили... утешили... прямо скажу, и за кораблик спасибо... Далеко пойдете, молодой человек... Далеко. Я вам предсказываю».

Директор театра. Страшнейший талант. Я же вам говорил.

Савва Лукич. Но в других городах я все-таки вашу пьеску за-

прещу... Нельзя все-таки... Пьеска, и вдруг всюду разрешена. Курьезно как-то.

Эта заключительная реплика, до конца разоблачающая чиновническую тупость и мнимую принципиальность ретивого администратора, несомненно, была подсказана Булгакову судьбой его собственных пьес. Однако было бы грубой ошибкой полагать, будто автором «Багрового острова» двигало лишь чувство личной обиды. Булгаков увидел в жизни и сатирически типизировал целое явление в образе Саввы Лукича, невежественного и самоуверенного «повелителя репертуара». Он убедительно показал, что его деятельность порождает беспринципное и трусливое приспособленчество, лицемерную готовность петь дешевые серенады на революционный лад. Именно ради утверждения этой идеи ставил пьесу Камерный театр. В беседе с корреспондентом журнала «Жизнь искусства» А. Таиров говорил: «Савва Лукич, уродливо бюрократически восприняв важные общественные функции..., плодит уродливые штампы псевдореволюционных пьес, способных лишь осквернить дело революции и сыграть обратную, антиобщественную роль, заменяя подлинный пафос и силу революционной природы мешанским сладковатым сиропом беспомощного и штампованного суррогата»²².

К сожалению, идейный пафос комедии не был понят и принят критикой. В образе Саввы Лукича рецензенты увидели стремление Булгакова вывести «ответственных советских работников дураками»²³. Так же, как вскоре кое-кто найдет в образе Победоносикова клевету на старых партийцев, многие критики восприняли героя булгаковской пьесы как олицетворение всей советской системы руководства искусством, «как сплошное издевательство над советским театральным строительством»²⁴. Сколь односторонней и бездоказательной была критика «Багрового острова», можно судить по рецензии, опубликованной в газете «Труд»: «Автор хотел, видимо, пропитать свою пьесу злой сатирой на советские учреждения, ведающие разрешением пьес к постановке в театрах. Но беда автора заключается в том, что при создании пьесы он руководствовался не соображением художественного порядка, а исключительно личной злобой... Все свои силы автор использовал на то, чтобы пропитать пьесу... брюзжанием недовольного... мешанина». И далее рецензент все сцены с участием Саввы Лукича называет «плевыми рассерженного сменовеховца»²⁵.

При чтении некоторых откликов на спектакль Камерного театра создается впечатление, что их авторы наперебой соревновались друг с другом, чтобы похлеще и позабористее обругать комедию и ее автора. Например, И. Туркельтауб в цитированной выше статье писал: «...Каким жалким, убогим выглядит Булгаков в своей пьесе и вместе с ней... Против факта не попрешь, — сатирического таланта у Булгакова нет. Есть слюна, даже бешеная пена, а жало тупое: не пронзает... Нынешний шарж Булгакова на советский театр есть беззубое шипение обиженного мешанина, не нашедшего в себе сил укунить хоть сколько-нибудь больно»²⁶.

²² «Жизнь искусства», № 49, 1928, стр. 14.

²³ И. Туркельтауб. «Багровый остров» в Московском Камерном театре. «Жизнь искусства», № 52, 1928, стр. 10.

²⁴ Там же.

²⁵ Е. С-ой. Убогое зрелище. (На спектакле «Багровый остров»). «Труд», 29 декабря, 1928.

²⁶ Не мешает напомнить, что автор этой развязной рецензии через несколько месяцев будет громить «Клопа» Маяковского. (См. его статью в «Жизни искусства», № 12, 1929).

Главная мысль комедии Булгакова о необходимости освободить советское искусство от невежественных и самоуверенных чиновников была истолкована как требование «свободы творчества для обывателя»²⁷, как крик «злобного, обывательского возмущения... против внешних жестких репертуарных требований»²⁸.

Процитированные высказывания критиков свидетельствуют о том, что комедия Булгакова была воспринята неправильно, на ее оценке сказались предвзятые взгляды, непонимание специфики и цели сатирического искусства. Позиция Блюма, утверждавшего, что всякое сатирическое обобщение есть клевета на советский строй, разделялась некоторыми деятелями литературы того времени. Если сатирик показывал даже одного ответственного работника бюрократа, следовал вывод, что он обвиняет в бюрократизме весь советский государственный аппарат. Да и само имя Булгакова, «этого самого правого сменевеховца, упорно не желавшего понять и «принять» сущность советской действительности»²⁹, заставляло критиков искать в пьесе «тайный смысл», рассматривать ее «как вылазку против партийной линии в области театрального репертуара вообще»³⁰. Версия об использовании Булгаковым теневых сторон советской действительности с целью ее осмеяния и дискредитации преследовала писателя всю жизнь, даже если он обличал то, что мешало укреплению нового строя. Конечно, в конце 20-х годов Булгаков многое не понимал и не принимал в советской действительности, его представление о свободе творчества художника было в значительной степени анархическим, принципов партийного руководства искусством он не разделял. Но как чуткий и умный писатель, автор «Багрового острова» уловил те бюрократические извращения в области руководства искусством, которые насаждались в 20-е годы рапповцами, и счел для себя необходимым громко заявить об этой опасности. Большой и настоящий художник, Булгаков очень болезненно воспринимал тот факт, что деятели, типа Саввы Лукича, способствуют распространению спекулятивных, ультра-революционных произведений и, насаждая среди известной части писателей приспособленчество, хамелеонство, неискренность, извращают тем самым высокую миссию искусства. «И люди политики, и люди литературы знают, что он человек, не обременивший себя ни в творчестве, ни в жизни политической ложью,— писал о Булгакове А. Фадеев,— что путь его был искренен, органичен, а если в начале своего пути (а иногда и потом) он не все видел так, как оно было на самом деле, в этом нет ничего удивительного, хуже было бы, если бы он фальшивил»³¹.

Справедливость требует сказать, что многое, изображенное в «Багровом острове», увидено так, как оно было на самом деле. В 20-е годы, когда культурная революция в нашей стране только-только начала приносить свои первые плоды, когда подготовленных пролетарских кадров остро не хватало, а многим выходцам из среды дореволюционной буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции доверять было нельзя по причине их скептического или явно враждебного отношения к новому строю, в репертуарные органы нередко попадали люди, мало или ничего не смыслящие в искусстве, не понимающие его специфики, его образного

²⁷ И. Б а ч е л и с. О «белых аранах» и «красных туземцах». «Молодая гвардия», № 1, 1929, стр. 108.

²⁸ Б. Розенгцвейг. Путь Камерного театра. «Советский театр», № 1, 1930, стр. 4.

²⁹ Р. Пельше. Наша театральная политика. М.—Л., Госиздат, 1929, стр. 90.

³⁰ М. М и к у л а ш е к. Указан. соч., стр. 95.

³¹ А. Ф а д е е в. Письмо Е. С. Булгаковой от 15 марта 1940 года. Учен. зап. Тартусского ун-та, вып. 119, Труды по русской и славянской филологии, т. 5, 1962, стр. 401.

языка. Таким чиновником-головотяпом и является Савва Лукич. И нет никаких оснований видеть в этом образе карикатуру на всю систему партийного руководства искусством.

Критики «Багрового острова» даже не задавались вопросом: были ли в реальной действительности тех лет руководители типа Саввы Лукича или это всего лишь бредовый и злобный вымысел драматурга? Факты свидетельствуют, что Булгаков не выдумал своего Савву Лукича, такого рода «повелители репертуара» встречались, и не так уж редко. Театральная пресса 20-х годов пестрит требованиями о запрещении многих произведений, которые отдельным критикам казались антисоветскими. Разве это не Саввы Лукичи в свое время добивались запрещения «Любови Яровой», увидев в пьесе Тренева выражение симпатии к белогвардейскому движению³². Разве это не факт, что в 1929 году в газетных и журнальных заметках, сообщающих о запрещении пьес Булгакова, говорилось также, что Главрепертком решил сдать в архив «Аиду», «Дубровского», «Риголетто», «Ромео и Джульетту», «Травиату». Разве не раздавались в эти годы категорические требования сбросить с корабля современности Тургенева и Чехова, закрыть буржуазные Большой и Художественный театры. И только ли чистой случайностью можно объяснить, что «Клоп» и «Баня» Маяковского были разрешены Главреперткомом по литере «Б», в то время как халтурная пьеса В. Трахтенберга «Девятая жена Чулина» рекомендовалась театрам по литере «А» (под эту рубрику попадали произведения, безупречные в идейном и художественном отношении).

А. В. Луначарский, неопеннимо много сделавший для развития советского театра, не случайно в 20-е годы настойчиво разъяснял ленинскую мысль о недопустимости голого администрирования в руководстве искусством. Руководителей, типа Саввы Лукича, он называл Угрюм-Бурчеевыми и Держимордами, которые, получив власть, умеют только «куражиться, самодурствовать, и в особенности, тащить и не пущать»³³. «Государство, — писал А. Луначарский в 1924 году, — должно воздерживаться от того, чтобы путем государственного покровительства приучать художников к неискренности, натасканной революционности или подчеркивать значение художественно третьестепенных, но, так сказать, революционно-благонамеренных авторов и произведений»³⁴. В другой статье, имея в виду репертуарные органы, А. Луначарский указывал: «...И нашему государству именно в художественной его практике, надо все же быть скромным и помнить, что всякому государству (нашему тоже, об этом прямо говорил Ленин) грозят известные бюрократические ошибки. Мы еще очень неопытны в деле искусства. Мы еще... не такие ученые садовники, которые могут хозяйничать над общественным художественным садом, ничем не сдерживаясь и полагая, что каждая наша мера будет благостной и должна приниматься беспрекословно»³⁵. Наркома просвещения беспокоило, что «на каждом шагу слышишь о запрещении пьес или о предложении сделать такие поправки, которые приводят в отчаяние авторов, серьезно старающихся создать новейшую революционную драму и новейшую революционную комедию»³⁶.

Следовательно, бюрократические извращения в руководстве искусством имели место. Свидетельство Луначарского не может быть поставлено под сомнение: кому-кому, а руководителю всего театрального дела

³² См. об этом «Жизнь искусства», № 13, 1927, стр. 17.

³³ А. Луначарский. Свобода книги и революция. «Печать и революция», № 1, 1921, стр. 8.

³⁴ А. Луначарский. Художественная политика Советского государства. «Жизнь искусства», № 10, 1924, стр. 1.

³⁵ А. Луначарский. От редакции. «Искусство», № 1—2, 1929, стр. 4.

³⁶ А. Луначарский. Театр сегодня. М.—Л. МОДПИК, 1927, стр. 55.

страны эти факты были хорошо известны. А если такие извращения были, имел ли право художник (даже если это был Булгаков) сатирически изображать их? Согласно логике критиков «Багрового острова» Булгаков этого права не имел. Думается, что в данном случае проявилась та боязнь «голой правды», о которой В. И. Ленин писал Н. Осинскому в 1922 году³⁷. Недостаточная квалификация, слабая марксистская подготовка многих критиков (особенно театральных) в сложной общественной обстановке 20-х годов нередко рождала своеобразную критикобоязнь, проявлявшуюся в подозрительном отношении к острым сатирическим произведениям. 5 мая 1927 года «Известия» опубликовали статью С. Гусева «Пределы критики» («О пасквилях, поклепах, клевете и контрреволюции»), в которой подчеркивалось, что боязнь критики часто благовидно прикрывается криками о социальной клевете и контрреволюции. Указывая на необходимость развития смелой беспощадной критики наших недостатков, С. Гусев писал: «...Когда я слышу крики «клевета», «контрреволюция»... у меня зарождается беспокойная мысль: нет ли в этих криках элементов неверия в наши собственные силы? Нет ли тут критикобоязни?».

Автор «Багрового острова» вскрыл серьезные недостатки, имевшие место в развитии советского искусства; образ Саввы Лукича во многом предвосхитил появление фигуры Победоносикова. И независимо от субъективных намерений Булгакова его комедия объективно прозвучала как остро злободневное, активно вторгающееся в жизнь произведение.

Не поняли многие критики и вторую линию «Багрового острова», связанную с пародированием скороспелых, псевдо-революционных спектаклей. Борьба с театральной халтурой, прикрываемой флагом внешней показной революционности, была чрезвычайно актуальной в те годы, так как на сценах театров ставилось немало ремесленных агиток, спекулятивных пьес о борьбе международного пролетариата против империализма. Характерной в этом отношении являлась пьеса Г. Венецианова «Джума-Машид», поставленная в начале 1928 года в Ленинградском Большом драматическом театре. Пьеса затрагивала важную проблему борьбы колониального Востока за свою независимость. Однако художественное решение данной проблемы было ниже всякой критики. Это была голая иллюстрация в рамках заранее обдуманного намерения. Ни архиреволюционное содержание, ни попытка автора оживить действие сложной любовной интригой и местным колоритом не скрывали ее мелкотравчатости и схематизма. «Взята готовая схема и маски, — отмечал рецензент спектакля. — Добрые маски: умирающий с голода пролетарий и революционные вожди. Злые маски: угнетатели и эксплуататоры, буржуи и англичане. Добрые маски ударяют себя в грудь и произносят возвышенные речи, а злые — строят злодейские, детективные рожи, угрожают и... разлагаются в фокстроте»³⁸.

Если такая пьеса шла в одном из лучших театров страны, то можно себе представить, какие, с позволения сказать, произведения попадали иногда на сцены периферийных театров. Передовая критика 20-х годов, многие деятели советского искусства решительно боролись с псевдоидеологическими произведениями, дискредитирующими революционные идеи и лозунги. «Всякая попытка, с точки зрения нового, хотя бы имеющего большое содержание, искусства, — писал А. Луначарский, — заявить: «лишь бы смысл был хорош, лишь бы классовая выдержанность являлась достаточной, а все остальное приложится», — является ударом по

³⁷ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 51, стр. 237.

³⁸ И. К а л ь м е н с. «Джума-Машид». По старой схеме. «Рабочий и театр», № 11, 1928, стр. 3.

собственным ногам. Лучше простая проповедь, простая лекция, чем косноязычное искусство... Неумелая потуга воспользоваться художественным языком для пропаганды идеи может чрезвычайно скомпрометировать эту идею»³⁹.

В «Багровом острове» Булгаков одним из первых в советском театре поднял голос протеста против халтурной драматургии, спекулирующей на революционной тематике и советской фразеологии. Впоследствии эта тема так или иначе будет подниматься в «Таракановщине» В. Ардова и Л. Никулина, в «Лире напрокат» В. Шкваркина, в «Бане» В. Маяковского, в «Последнем решительном» В. Вишневского. История восстания «красных туземцев» против «белых арапов» весьма прозрачная пародия на пьесы типа «Джума-Машид». Многие ремарки автора и реплики героев «Багрового острова» откровенно пародируют языковые и сценические штампы псевдореволюционных спектаклей. Например, когда Савва Лукич появляется в театре, сцена «мгновенно заливается неестественным красным светом». Представляя Савве Дымогацкого, директор театра говорит об «идеологической глубине души» драматурга. Вожди туземцев имеют «честную открытую физиономию и идеологические глаза».

Большинство критиков, не поняв пародийного характера вздорной пьесы Дымогацкого, восприняли «Багровый остров» как пасквильянтское воспроизведение событий Октябрьской революции, как пародию на советский театр вообще. «Пародирован революционный процесс, революционный лексикон», — заявлял П. Новицкий⁴⁰. «...Масса краснокожих, — возмущался И. Туркельтауб, — выведена безголовым стадом, ордой дикарей, которую легко купить дешевой приманкой»⁴¹. «Наивно было бы думать, — вторил И. Нусинов, — что Булгаков изобличает примазавшихся, готовых услужить авторов и режиссеров. Для этого не нужна целая пьеса... М. Булгаков вполне сознательно издевается над революционной драматургией, над такими постановками, как «Разлом», как «Рычи, Китай!»⁴². Подводя итоги театрального сезона, О. Литовский писал: «...В этом году мы имели одну постановку, представляющую собой злостный пасквиль на Октябрьскую революцию, целиком сыгравшую на руку враждебным нам силам: речь идет о «Багровом острове»⁴³.

В отличие от многих своих коллег М. Загорский почувствовал пародийный характер пьесы, поставленной в театре Геннадия Панфиловича, однако и его комедия Булгакова не удовлетворила. «...Раз пьеса... является махровым цветком пошлости и глупости, — рассуждал М. Загорский, — то и все чепуховистые манипуляции, проделываемые над ней неким... «Саввой Лукичем», теряют тот сатирический смысл, который так упорно хотел вложить... Булгаков»⁴⁴. Критик явно не понял основного замысла автора «Багрового острова» — обличить приспособленчество в искусстве, политическую спекуляцию на революционной тематике. Для Булгакова очень важно, что Савве Лукичу все равно, какая перед ним пьеса, лишь бы она была идеологически выдержана. Савва Лукич и является одним из тех, благодаря чванливому самодурству которых рас-

³⁹ А. Луначарский. Классовая борьба в искусстве. «Искусство», № 1—2, 1929, стр. 11.

⁴⁰ «Репертуарный бюллетень», № 12, 1928, стр. 10.

⁴¹ И. Туркельтауб. «Багровый остров» в Московском Камерном театре. «Жизнь искусства», № 52, 1928, стр. 10.

⁴² И. Нусинов. Путь Булгакова. «Печать и революция», № 4, 1929, стр. 52.

⁴³ О. Литовский. На переломе. Советский театр сегодня. «Известия», 20 июня, 1929.

⁴⁴ М. Загорский. «Багровый остров» в Камерном театре. «Вечерняя Москва», 13 декабря, 1928.

цветает халтурная драматургия. «Багровый остров» получил бы совсем иное звучание и жанровое оформление, если бы все манипуляции Саввы производились над настоящим произведением искусства. В этом случае очень многое из задуманного Булгаковым потеряло бы смысл.

В традициях критики 20-х годов рассматривает комедию М. Микулашек. Он полностью солидаризируется с оценкой «Багрового острова» как пасквиля на советскую общественность и революционную драматургию. По мнению Микулашека, комедия Булгакова — это «воинствующий памфлет, открытая карикатура на тогдашнюю репертуарную политику, насмешливо пародирующая современную революционную драматургию и изобилующая ироническими выпадами по адресу советской общественности»⁴⁵. Причем исследователь не объясняет, почему сатирическое изображение чиновника есть карикатура на репертуарную политику в целом и почему Савва Лукич и приспособленец Геннадий Панфилович воспринимаются им как олицетворение всей советской общественности?

С точки зрения Микулашека, «сложная конструкция пьесы (прием театра в театре) нужна была автору ради одного последнего акта, да еще нескольких реплик Саввы Лукича, то запрещающего, то разрешающего пьесу, чтобы показать всю его тупость»⁴⁶. Чешский ученый высказывает здесь свое непонимание идейного содержания комедии, ее проблематики. Пьеса Дымогацкого в художественной структуре «Багрового острова» необходима не только как повод для осмеяния тупости Саввы Лукича и приспособленчества Геннадия Панфиловича, она одновременно служит средством разоблачения псевдореволюционной драматургии, спекулятивного искусства.

В последнее время встречаются попытки прочесть комедию Булгакова по-новому, выражающиеся главным образом в стремлении найти в ней некий тайный смысл, созвучный будто бы тем или иным историческим событиям. Например, А. Вулис с полной серьезностью заявляет: «Без труда можно догадаться, что, к примеру, «Багровый остров» — это решающая свою судьбу Россия, что лорд Гленарван, наставляющий своих «арапов»: «Езжайте, эфиопы, покоряйте! Вам потом будет платить!...» — это олицетворение английского империализма, а проходивец Кири-Куки, нахально кричащий толпе: «Как таперича стали мы свободные эфиопы, объявляю вам спасибо» — авантюрист Керенский»⁴⁷. А. Вулис не замечает, что помимо своей воли, он повторяет высказывания тех, кто обвинял Булгакова в клевете и пасквильничестве, видя в комедии аллегорическое изображение Октябрьской революции. Еще дальше пошла В. Смирнова: в пародии Булгакова на приспособленческое искусство она увидела «политический памфлет», «ибо события на этом таинственном острове кажутся пародией на ту борьбу за власть, которую ведут между собой временные диктаторы иных «малых стран», да и «помощь европейцев» этим властителям весьма похожа на «покупку жемчуга», которая разыгрывается в комедии Булгакова»⁴⁸. Так, нелепую и спекулятивную пьесу о «красных туземцах» и «белых арапах», над которой весело и зло издевался Булгаков, отдельные исследователи и сейчас еще принимают всерьез, чуть ли не как исторически достоверное произведение.

Еще в 20-е годы родилось представление, согласно которому «Багровый остров» стоит особняком в истории советской драматургии. Особенно часто комедия Булгакова противопоставляется «Бане» Маяковского.

⁴⁵ М. Микулашек. Указан. соч., стр. 94.

⁴⁶ Там же, стр. 95.

⁴⁷ А. Вулис. Советский сатирический роман. Эволюция жанра в 20—30-е годы. Ташкент, «Наука», 1965, стр. 49.

⁴⁸ В. Смирнова. Современный портрет. М., СЛ., 1964, стр. 326.

Например, автор интересной и содержательной монографии о драматургии Маяковского Б. Милявский, отмечая сходство сюжетной ситуации в «Багровом острове» и в III действии «Бани», в то же время приходит к выводу: «Маяковский выступает против бюрократического, чиновничьего «руководства» искусством. А в пьесе Булгакова опорочивается, высмеивается самая идея государственного, партийного руководства театральным строительством». По мнению Б. Милявского, Маяковский в третьем действии «Бани» не продолжает разговор, начатый Булгаковым, а возражает ему, спорит с ним. Это категорическое заключение исследователь доказывает тем, что «отношение Маяковского к театральной работе Булгакова было определено и постоянно отрицательным»⁴⁹. Действительно, у автора «Бани» можно найти немало высказываний, свидетельствующих о неприятии им творчества Булгакова, о его враждебном отношении к «Дням Турбиных» и «Зойкиной квартире». Было бы чрезвычайно неразумным занятием выискивать точки соприкосновения между общественно-политической позицией Маяковского и Булгакова. Их понимание целей и задач искусства было во многом противоположным. Но все это не может служить достаточным основанием для вывода, будто 3-е действие «Бани» является полемикой с «Багровым островом», хотя несомненно, что исходные позиции авторов (и здесь Б. Милявский прав) различны. В истории нередко бывали случаи, когда литературные противники в борьбе против определенных отрицательных явлений, особенно если эти явления болезненно сказывались на развитии искусства, реагировали на них одинаково. Так случилось и в данном случае. Комедия Булгакова в значительной степени предвзывает «Баню» Маяковского. На это впервые указал К. Рудницкий. Справедливо сближая «Багровый остров» с «Баней» и «Последним решительным», отмечая, что и Маяковский, и Вишневский воспользовались тем же приемом «монументальной пародии», что и Булгаков, К. Рудницкий пишет: «...И Маяковский, и Вишневский, и Булгаков были одушевлены общей яростью, ненавистью к псевдополитической «вампуке», к опошленной и рафинированной «агитке», к глупому и капризному произволу облеченных властью пустозвонов и невежественных «законодателей» эстетических вкусов»⁵⁰.

Вслед за Булгаковым Маяковский разоблачал ретивое приспособленчество и лихорадочную готовность услужить начальству. В ответ на заявление Победоносикова: «Подмечено. Но все-таки это как-то не то», — режиссер реагирует совершенно в духе Геннадия Панфиловича: «Так ведь это все можно исправить, мы всегда стремимся. Вы только сделайте конкретные указания, — мы, конечно... оглянуться не успеете».

Доказывая мысль о полемической направленности третьего действия «Бани» против «Багрового острова», Милявский пишет, что «Булгаков посмеивался над своим Дымогацким, но ему была понятна и даже близка «трагедия автора запрещенной пьесы», тогда как Маяковский «открыто и безраздельно презирует выведенного им на сцену Режиссера-угодника, у него нет и тени сочувствия беспринципному хамелеону, он не жалеет его, а клеймит»⁵¹. Оставляя в стороне вопрос о сочувствии Булгакова автору пьесы о «красных туземцах», нельзя не заметить, что исследователь в данном случае оперирует несопоставимыми вещами, прибегая к аргументам сомнительного свойства. Спрашивается, причем здесь Дымогацкий? Разве не ясно, что беспринципное угодничество и хамелеонство Булгаков разоблачает прежде всего образом директора

⁴⁹ Б. Милявский. Сатирик и время. М., СП., 1963, стр. 245.

⁵⁰ К. Рудницкий. Михаил Булгаков. В сб.: «Вопросы театра», М., ВТО, 1966, стр. 137.

⁵¹ Б. Милявский. Указан. соч., стр. 247, 248.

театра Геннадия Панфиловича и делает это не менее зло и бескомпромиссно, чем автор «Бани».

Б. Мильявский, подобно критикам 20-х годов и Микулашеку, рассматривает образ Саввы Лукича лишь как выражение протеста против партийного руководства искусством. Думается, что идейная позиция Булгакова была не столь односторонней. Уже говорилось, что в 20-е годы автор «Багрового острова» не разделял принципа партийности литературы, был далек от подлинного понимания роли искусства в строительстве социалистического общества, тяготение к гуманизму общечеловеческого склада в значительной степени определяло его эстетические взгляды. В этом отношении он был не одинок. Многие художники после победы Октябрьской революции отстаивали лозунг независимости искусства от политики, и только благодаря гибкой тактике Коммунистической партии большинство из них преодолело свои прежние представления. Понятно, что деятельность таких «законодателей» эстетических вкусов, как Савва Лукич и Победоносиков, не способствуя идейной эволюции художников, сознание которых было еще отягощено грузом предрассудков прошлого, с негодованием встречалась всеми, кому дороги были интересы подлинного искусства. Как писатель, убежденный в своем праве творить согласно велению собственной совести, Булгаков не мог не воспротивиться фактам грубого и глупого диктата со стороны ретивых, но неумных администраторов. И борьба автора «Багрового острова» против чиновнических методов руководства художественным творчеством была не только правомерной, но и остро необходимой, ибо объективно она отвечала насущным задачам развития советского искусства, так как деятельность «повелителей репертуара» типа Саввы Лукича порождала натасканную революционность и лживое приспособленчество. В этом смысле комедия Булгакова не противостоит «Бане» Маяковского, а находится в одном ряду с ней. Нет никаких оснований требовать от автора «Багрового острова» оградить искусство от головоуятий понимать как требование свободы творчества для обывателей. Булгаков писал свою комедию не с холодным сердцем, не со злорадством, а с болью и высоким чувством гражданского негодования, рожденного беспокойством за судьбы искусства в советском обществе. Разве это позиция обывателя?

Другое дело, что, разоблачая псевдореволюционное спекулятивное искусство и невежество облеченных властью законодателей эстетических вкусов, Маяковский сознательно боролся за высокоиндеейное искусство, за театр, призванный служить коммунистической пропаганде, в то время как положительная программа автора «Багрового острова» была расплывчатой и неясной, и это определило мрачноватый колорит его сатиры. Можно и нужно говорить об ограниченности мировоззрения Булгакова, о том, что он не сумел увидеть силы, способные противостоять Савве Лукичу и Геннадию Панфиловичу. Но при всем этом нельзя не видеть, что «Багровый остров» — честное и значительное произведение, в котором были смело поставлены проблемы, имевшие жизненно важное значение для развития советского искусства.

А. П. КАЗАРКИН

К ПРОБЛЕМЕ СЮЖЕТА ЛИРИЧЕСКОГО РАССКАЗА

В прозе послевоенных десятилетий нельзя не заметить распространения малых форм. Преобладающим жанром в журнальных публикациях становится рассказ.

Еще В. Г. Белинский отметил, что судьбы жанров зависят от поворотов и перипетий общественного движения, что есть не только преобладающие идеи времени, но и преобладающие формы времени. Ныне исследователи сходятся во мнении, что рассказ служит оптимальной формой отражения нашей эпохи — эпохи стремительных перемен, движения к небывалому. Нельзя не согласиться с мыслью Э. Шубина: «В переходные периоды истории, когда у писателя еще нет возможности осмыслить новый общественный процесс в целом, в его перспективном развитии, жанр рассказа становится доминирующим по своей социальной значимости»¹.

Бесспорно, чем динамичнее эпоха, тем труднее выразить ее в мону-ментальных жанрах: для появления романа-эпопеи необходима известная историческая дистанция. Однако распространенное предубеждение, что рассказ не должен претендовать на глубину анализа, что его дело: «нащупать проблему, написать оперативное донесение», уводит от истины.

Очевидно, что разновидности этого жанра имеют разные возможности обобщения. Для рассказа, близкого к очерку, важно поставить проблему. В лирико-философском рассказе уже нужно глубокое исследование. Лирический рассказ интересен только тогда, когда содержит какие-то итоги, создает психологический тип современника.

Нет сомнения, современный рассказ стал более емким, чем рассказ начала века, теперь он не только «задает вопросы», но и отвечает на них. Эта «малая форма» ныне вмещает необъятное содержание. И особенно высок удельный вес слова в лирическом рассказе.

Философско-лирические рассказы о времени появляются обычно тогда, когда существенные черты эпохи обозначаются более или менее ясно. Рефлектирующий, все испытывающий и проверяющий герой подводит тогда итог многолетним раздумьям. Как верно показала М. В. Роме-нец, мнение о поверхностности рассказа является отзвуком теории бес-конфликтности. В 50-е годы критики и теоретики, изъяс из рассказа коллизия — нерв произведения, — отвели ему роль бытописательства.

В связи с этим весьма существенным представляется различие рассказа и новеллы, какое предлагает В. Кожиннов: «Новелла тяготеет

¹ Э. Шубин. Жанр рассказа в литературном процессе. «Русская литература», № 3, 1965, стр. 38.

к освоению действия, рассказ — бытия»². С этой точки зрения в термине «лирическая новелла» содержится глубокая антиномия. «Царство субъективности», аналитика переживаний неизбежно ослабляют действительность — определяющую черту для новеллы. По мысли В. Кожина, которую мы полностью разделяем, новелла драматичнее рассказа, «для нее типично отчетливо выраженное, выступающее как основа всего и замкнутое в себе действие. Повесть и рассказ более аморфны, события в них нередко просто присоединяются друг к другу»³.

Рассказ осваивает статические моменты — описания, положения, волеизъявления, пейзаж; по отношению к центральному сюжетному событию в нем много внефабульных элементов, «лирических пустот». Классической новелле чужда медитативность, вмешательство автора, она скупа в изображении подробностей чувств. И, самое существенное, новелла изображает характер динамическими средствами, рассказ — аналитическими.

Аналитический способ психологического анализа, в отличие от динамического, позволяет глубже проникнуть в тайное тайных характера. Но интерес к подробностям переживаний поглощает интерес к стремительной внешней событийности, ведет к ослаблению фабулы. Следует, однако, помнить, что разделение новеллы и рассказа условно, четкого водораздела здесь нет.

Ослабление фабулы — самая яркая черта лирико-психологической прозы. Собственно лирический рассказ создает образцы бесфабульного повествования. Ясно, что при минимуме действия, т. е. динамических средств изображения характера, основная роль отводится статическому описанию: либо прямой авторской характеристике, либо характеристике со стороны других персонажей, либо внутреннему монологу. Последний сообщает внешне бездейственному рассказу динамичность, делает сюжет исключительно напряженным. В силу этого внутренний монолог занимает промежуточное место в ряду средств психологического анализа. Отнесение его только к аналитическим средствам было бы не точно. Оба способа психологического анализа во внутреннем монологе дополняют друг друга: дается не только констатация факта, но и размышление героя, его отношение к факту. Сюжет вследствие этого приобретает внутреннюю динамику, действительность, но остается субъективной формой проявления душевной жизни.

Принцип различения форм психологического анализа, определяющих характер сюжета, нам дает психология. Как писал известный советский психолог С. Л. Рубинштейн, «психическое имеет две формы существования. Первая, объективная форма, выражается в поступках, в деятельности: это первичная форма его существования. Вторая, субъективная форма существования психического, — это рефлексия, интроспекция, самосознание, отражение психического в самом себе»⁴.

Субъективный, аналитический психологизм типичен для лирического рассказа. В лирике переживание становится самоцелью, сосредоточенность автора на нем ограничивает возможности развертывания острого, интенсивного, драматического сюжета. Наследие Бунина и особенно Паустовского не оставляют сомнений на этот счет.

Общая неразработанность проблемы сюжета сказывается в том, что совершенно не изучена связь способов психологического анализа с

² В. В. Кожин. Сюжет, фабула, композиция, в кн.: «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении», АН СССР, 1964, стр. 384.

³ Там же, стр. 388.

⁴ С. Л. Рубинштейн. Человек и мир, в кн.: «Методические и теоретические вопросы психологии». М., «Наука», 1969, стр. 369.

типом сюжета. Совершенно справедливо писал В. Шкловский: «Тип сюжета, свойственный, например, русской классической прозе, не исследован и даже не описан. А между тем... именно здесь реализовались важнейшие усилия наших гениальных предшественников. Борьба за новое содержание приводит к борьбе за новый сюжет и новое раскрытие характеров героев»⁵.

Сами понятия «сюжет» и «фабула» не получили еще общепринятого однозначного определения. Разностороннее толкование содержательной сущности этих понятий дает статья В. В. Кожина «Сюжет, фабула, композиция» в академическом издании «Теории литературы». Кожину удалось терминологически ясно обозначить направление развития современной прозы: от внешней интриги (фабульной занимательности) — к психологической глубине, к моральной коллизии. Эту же мысль развивает Е. Добин в книге «Герой. Сюжет. Деталь», трактуя ослабление фабулы как определяющую тенденцию развития русской прозы XIX века: «Как ни блестяще искусство сюжетных построений и перипетий у таких мастеров, как Дюма-отец и Скриб, поскольку оно оттесняло социально-психологическое содержание, сужало познание человека и общества, оно неизбежно сдвигалось на второстепенный план в иерархии искусства, в градации наших оценок»⁶. Само понимание события в новой литературе стало иным, экстенсивным, это могут быть внешне никак не выраженные переживания. Сюжет, построенный на «потоке эмоций» автора — вот типичный сюжет современного лирического рассказа. Как верно говорит Кожин, бессюжетный рассказ в принципе невозможен, сюжетны зачастую даже очерки и лирические стихи. Под сюжетом вообще понимаем всякое раскрытие характера в произведении. Но в узком смысле понятие «сюжет» означает разрешение или хотя бы проявление коллизии между характерами и обстоятельствами.

В толковании сюжета можно (правда, огрубляя) выделить две концепции. Одни считают, что характер должен проявляться только в таких обстоятельствах, которые для него привычны, естественны, и проявление, реакция должна быть стереотипной. Другое мнение: сюжет есть средство познания, эксперимент над действительностью, проявление характера в экстраординарных обстоятельствах.

Первого мнения придерживается, например, Е. Добин в упоминавшейся здесь книге «Герой. Сюжет. Деталь»: «Сюжет есть концепция... действительности» (см. на стр. 207); второго — В. Шкловский в своих «Повестях о русской прозе». «Сюжет — исследование действительности. Художник выясняет и исследует посредством сюжета характеры» (т. 1, стр. 9).

Е. Добин механически толкует проявление типических характеров в типических обстоятельствах. Очевидно, что понимание сюжета как завершеного познания неизбежно поведет к надуманности ситуаций, когда автор, все знающий заранее, «тянет героя за руку». Правда характера, его масштаб выявляются тогда, когда автор ставит героя в крайнюю, критическую ситуацию, ибо только в момент наивысшего душевного напряжения человек может раскрыться весь, «без остатка». Известны классические сюжеты-эксперименты — испытание любовью, опасностью, трудом, испытание на талантливость и т. д.

Ясно, что характер коллизии определяет ход событий, а не наоборот, как считает, например, М. Роменц: «Изображаемые события в

⁵ В. Шкловский. Повести о русской прозе. Т. 1, М., 1966, стр. 94.

⁶ Е. Добин. Герой. Сюжет. Деталь. М., 1965, стр. 286.

современном рассказе являются внутренней движущей силой и причиной возникновения конфликтов»⁷.

Событие-завязка может только выявить противостоящие силы, источник же конфликта — в убеждениях, в морали.

* * *

Разумеется, математически строгих законов сюжетосложения не может быть. У каждого автора «своя манера видеть вещи», пристрастие к трагическому, комическому или элегическому освещению жизненных явлений. И все-таки не случайно веками в развитии литературы признается опыт самых талантливых, тех, кто глубже понял и оригинальнее переработал традицию классиков.

В послевоенной лирической прозе выделяются два имени — Ю. Нагибин и Ю. Казаков, признанные критикой наиболее яркими и талантливыми рассказчиками. О том и о другом написано немало рецензий, откликов, статей, правда, нет пока попытки сравнить их опыт, обобщить творческий путь этих оригинальнейших прозаиков. Худший метод сравнения — возвышать одного автора за счет другого — проистекает от того, что манеру одного из них признают эталоном. Гораздо плодотворнее будет попытка проследить, как проявляются в творчестве обоих прозаиков закономерные типологические черты сюжетики лирического рассказа.

Проблематика многих рассказов Юрия Казакова и Юрия Нагибина сходна: поиски положительного героя, убеждения, коллизия нравственного идеала и обыденности, препятствующей его воплощению. И тот, и другой пытаются проследить становление личности, мужание детской души, оба видят в детстве источник нравственной чистоты. Из рассказов о детях у Нагибина можно выделить рассказы «Зимний дуб», «Комаров», «Ножницы», «Эхо» как наиболее типичные для его манеры, у Казакова — «Никишкины тайны», «Голубое и зеленое».

Проблема нравственного самоопределения личности является определяющей для многих рассказов этих писателей. Этичен или не этичен тот или иной поступок, реакция на давно сложившуюся ситуацию, отстоял ли герой свое достоинство и не ущемил ли достоинство других — вот вопросы, волнующие обоих авторов. Значительность этих вопросов не может вызвать сомнений в правомерности их постановки.

Исследователи сходятся во мнении, что нравственная активность — самая актуальная проблема современного рассказа. Э. Шубин справедливо утверждает, что рассказ и повесть оптимально приспособлены для ее постановки, что малый объем подчеркивает «активность утверждения в жизни гуманистической нравственной нормы поведения человека, конфликт подлинной нормы и «нормы» антигуманистической»⁸.

Человеческую ценность своих героев Казаков и Нагибин проверяют вечными ценностями жизни — любовью, творчеством, восприятием природы. Природа у обоих не пейзаж, понимаемый как внесюжетная деталь или общий фон повествования — природа становится компонентом сюжета, так как играет важную роль в раскрытии нравственной коллизии. Обращение к природе в рассказах обоих писателей несет огромную смысловую нагрузку: это возвращение человека к своей подлинности. Подчеркнуто ясно звучит это в рассказах Ю. Казакова «Осень в дубовых лесах», «Плачу и рыдаю», а у Нагибина эта мысль проводится особенно четко в последних произведениях: «На кордоне»,

⁷ М. В. Роменец. Проблема гуманизма в современном русском рассказе. Харьков, изд. Харьковского ун-та, 1969, стр. 36.

⁸ Э. Шубин. Большая жизнь и малая проза. «Звезда», № 9, 1968, стр. 227.

«Перекур», «И вся последующая жизнь». Причем в рассказах Нагибина читатель становится свидетелем напряженнейших раздумий героя о жизни природы и о себе, эти раздумья составляют в рассказах основной сюжетный стержень.

У Казакова понимание ценности «просто жизни» возникает как следствие разочарования в фантомах, освобождения от мнимого богатства и ложного содержания. Однако мы не видим, как приходит герой к этому важному для его дальнейшей судьбы осознанию. Казаков чаще всего отказывается от фабульного выпрямления событий, утверждая не новую, правда, мысль, что человек больше своей биографии, что лучшее в нем — то, что остается скрытым. (Как Достоевский отстаивал мысль, что человечество больше своей истории). Только сопоставление его рассказов «Адам и Ева» и «Осень в дубовых лесах» проясняет смысл: драму потери простоты и человечности людских отношений в первом и торжество их — в другом. Для Казакова самоценно все, в чем проявляется прекрасная своей первозданностью, невыдуманностью сила жизни («Тедди», «Арктур, гончий пес»). Герой его лирических рассказов часто «отрекается от всего нажитого» и возвращается к своей простой сути.

Даже при первом приближении ясно, насколько различны творческие манеры обоих писателей. Рассказы Нагибина полны напряженнейшего внутреннего драматизма, в них легко выделить узел сюжетного события, в котором начинается или самоутверждение, или окончательное падение героя. Рассказы Казакова, напротив, статичны, описательны, в них господствует авторская речь, утверждая ценность каждого впечатления, каждого прожитого дня самого по себе. От этого рассказы Нагибина новеллистичны, рассказы Казакова ближе к очерку с его открытой проблемностью и подчеркнуто высказанным авторским отношением.

Главное, в чем проявляется индивидуальный стиль авторов, это пристрастие к определенному типу характеров и ситуаций: у одного — к драматическому, у другого — к элегическому. Общий глобальный конфликт эпохи реализуется у героя Нагибина в борьбе с самим собой, в столкновении противоречивых страстей в душе героя, у Казакова — в раздумьях, воспоминаниях.

Интерес повествования в лирическом рассказе сосредоточивается на субъективном освещении фактов. Но и в этом диапазоне, как показывает опыт рассматриваемых писателей, возможны колебания от остродейственного, динамичного сюжета до статически описательного, развертывающегося через непрерывный лирический монолог автора. Очерковый характер сюжета, например, рассказа Казакова «Легкая жизнь» очевиден: герой в нем только охарактеризован, даже биография его не освещена. А в рассказе «Мужество писателя» объект исследования подается в чисто проблематическом изложении.

Размышление героев о себе, пространнейший самоанализ есть в рассказах обоих авторов. Важно, однако, установить, к чему приводит самоанализ героя: вбирает ли он все краски земли только затем, чтобы «обозреть красоту мира и оставить по себе чекан души своей» (Бунин), или размышление приводит к решительному повороту в жизни, к важному решению. Иначе говоря, центробежный или центростремительный тип сюжета преобладает в рассказах писателя.

Каковы излюбленные ситуации, в которые ставит своих героев Нагибин, а также черты характера, хорошо показывает его очерк о Чехове. Нельзя не заметить, насколько непривычно освещает он характер своего любимого писателя, выделяя в нем как главное душевную энергию и бунтарство. «Дерзостной силой, бунтарской силой сво-

его творчества дорог и близок Чехов нашему времени... Фельдшер из рассказа «Волки», возбуждавший презрение Чехова, пока он был заурядным и, как говорится, порядочным человеком, становится ему симпатичен, душевно близок, даже дорог, когда под действием шальной, угарной ночи освобождается от вериг «порядочности»... Для него лучше любой бунт, чем мертвящий покой обывательщины, серая скука мешанского благополучия. И Лев Толстой, и Достоевский, и Лесков также изображали пробуждение стихийной, мятежной силы в душах простых, заурядных, смиренных людей. Но они всегда противопоставляли ему идею нравственного долга, веры, убеждения»⁹.

Для Нагибина самое драгоценное в человеке — способность сломать привычное течение жизни, стать выше обезличивающих обстоятельств, перебороть самого себя. Сюжеты большинства его рассказов — жесткие испытания, выдержав которые, герой чувствует себя хозяином своей судьбы и ответственным за судьбы родины.

Может показаться на первый взгляд, что в рассказах Нагибина нет никакого действия. Но если на поверхности сюжета — охота (как, например, в книге «Погоня»), то главное содержание рассказа — в размышлениях героев. Под внешним их бездействием скрыто напряженное внутреннее действие, способное «перепахать» всю прошлую жизнь.

Девиз Нагибина предельно четко выражен в словах Павлика, героя одноименной повести: «Я понимаю теперь жизнь только как действие, как непосредственно творимое благо... Писательство как словесное выражение сильно и действительно прожитой жизни или хотя бы той ее поры, когда человек наиболее способен к действию, к деланию».

Замечательно, что даже рассказы о детях у Нагибина лишены внешне занимательного действия, фабулы. (Под фабулой мы здесь понимаем **схему** завершенного сюжетного действия, в отличие от сюжета, который есть все этапы и моменты развертывания коллизии, вся совокупность проявлений характера). Событие в его рассказах о детях — переворот в душевном складе ребенка.

Возьмем рассказ «Ножницы», герой которого, трехлетний Митя, совершает величайшую из побед — победу над самим собой. Он убедился, что собственный страх можно преодолеть, побороть. Митя совершил первый в своей жизни подвиг, который будет иметь очень важные последствия, определит становление его характера, — он вошел в самое таинственное и страшное место — темный чулан. «Почти не помня себя, он обоими кулаками толкнул дверь чулана. «Вот он я! — тяжело дыша, сказал Митя, — и я ничего не боюсь».

Подобные ситуации внутреннего перелома интересуют Нагибина больше всего, данный рассказ — простейший и самоочевидный случай. Характерно, что в рассказах о детях герой на время как бы отъединяется от мира, сам с собою решает свою дальнейшую участь. Этой манере Нагибин верен во всех рассказах. В детских же она выглядит парадоксально: внутренний монолог, самонаблюдение появляются уже у трехлетнего мальчика.

Нагибин ставит себе труднейшую задачу: сделать предельно действенным, драматичным аналитический сюжет, по своей природе исключающий событийность. И ему удается сочетать предельную глубину психологического анализа и напряженность сюжета. Начатый как чисто аналитический сюжет завершается динамической развязкой, а, например в рассказе «Срочно требуются седые человеческие волосы», динамический сюжет последней фразой делается бездейственным.

В журнальной публикации («Наш современник», № 5, 1968). «На

⁹ Юрий Нагибин. Размышления о рассказе. М., 1964, стр. 38.

кордоне» определен как рассказ, в сборнике «Чужое сердце» — как повесть. Почему же рассказ о двух днях жизни инженера Козырева, рассказ, почти лишенный внешних проявлений драматизма, назван повестью? Нагибин очень щепетилен в определении жанра своих произведений. «Жанр — не условность, — пишет он, — и совсем не безразлично, как окрестить свое творение: романом, повестью, рассказом. За любым из жанров всегда кроется присущий данному писателю «способ» восприятия жизни»¹⁰.

Он пишет, что Вера Панова обманывает ожидание читателя, пообещав рассказ, а дав отрывки, полные недоговоренности. «Точность жанрового определения избавила бы читателей от разочарования. Никто бы не ждал рассказной завершенности. И я смею утверждать, что русские классики, безмерно добросовестные в труде, были не даром так скрупулезны в определении жанра своих произведений»¹¹.

В чем же, как не в сюжете, проявляется жанровая определенность произведения? Очевидно, желание дать читателю «блюдо по меню» и заставило Нагибина переименовать произведение, в котором не было сюжетной завершенности, в повесть. Повесть эта тем не менее вполне могла бы быть названа новеллой — настолько она полна драматизма. Ее действие состоит в преодолении бездейственности. Ведь драма может проистекать как раз из слабости героя. И сюжет показывает, что герой ниже требования обстоятельств не способен преодолеть свою слабость.

Героям трех значительнейших произведений Нагибина предоставляется возможность прожить оставшуюся недолгую жизнь «набело». Речь идет о повести «На кордоне», рассказе «И вся последующая жизнь», новелле-сказке «Чужое сердце». Особенно бросается в глаза сходство повести и рассказа «И вся последующая жизнь». Это попытка решить одну и ту же коллизию в разных ключах. И Козырев, и Чугуев вынуждены отказаться от многих дорогих прежде благ, вынуждены обдумывать каждый свой шаг и жест, чтобы не причинить вреда больному сердцу. Им удалось вырваться из лап смерти так же, как и Кострову, герою сказки. И возникает парадоксальная ситуация: человек, которому подарено несколько лет и месяцев жизни, не может распорядиться ими, становится рабом своей болезни, и драгоценный подарок оказывается бесполезным. Боясь потерять, недожить неделю, человек отказывается от самого главного: прожить жизнь ярко, счастливо, даже если всей жизни остается один час. «Теперь я знаю, — думает Козырев, подводя итог, — инфаркт — болезнь не только тела, но и духа. Это нравственное заболевание, вырабатывающее страх и питающееся страхом. Отвлеченная проблема: как быть человеком, зная, что ты неминуемо умрешь, должна решаться сейчас, в деловом, рабочем порядке. Либо ты решишь ее, либо сдохнешь раньше смерти... И нельзя лечиться другим человеком, лишь самим собой, верой, что ты божий подарок, драгоценность, на миг вынутая из футляра, чтобы снова вернуться туда»¹².

Здесь нельзя не вспомнить буинского Горизонтова (рассказ «Чаша жизни»), который прожил ничтожную растительную жизнь, отказался от страстей и соблазнов из стремления к долголетию. А нагибинский Костров не мог любить: «слишком велик вечный, не знающий передышки страх за себя». Нагибин предостерегает от того, чтобы человек исчислял свою жизнь с точностью до минут и не отказался бы от сверхзадач.

¹⁰ Там же, стр. 5.

¹¹ Там же, стр. 16.

¹² Юрий Нагибин. Чужое сердце. «Молодая гвардия», М., 1969. стр. 290. В дальнейшем сноски на это издание даются в тексте.

Смерть делает безмерно драгоценным каждый миг жизни. «Так просверкай, просияй положенный тебе срок, ведь и в нем можно стать всем, выполнить себя до конца» («Чужое сердце», 290).

Врач, вставивший Кострову чужое сердце, советует прожить без заблуждений, драм, тем самым зачеркивая ценность, человеческий смысл его жизни: «Наука когда-нибудь добьется полной заменяемости всех органов и это будет в порядке вещей; и никакой мистики, никакой достоевщины» («Чужое сердце», 333).

Быть может, Нагибин имеет в виду реакцию Достоевского на открытие нейронов? Достоевский, как известно, опасался, что беспредельная, полная тайн душа человеческая будет сведена к «движению нервных хвостиков». Вспомним художника из рассказа «Срочно требуются седые человеческие волосы» (эпизод, явно подтолкнувший Гушина к его отчаянному решению перекроить свою жизнь). «Художник считал, что довольно искусству воспевать лишь зримые очевидности человеческой сущности: лицо и тело; не менее прекрасна и совершенна в человеке, венце творенья, его trebuха: мощный желудок... и несравненное по выносливости человеческое сердце... и божественные гениталии...» («Чужое сердце», 311). С иронией думает Гушин о киностудии, которая с радостью возьмет его по частям, как утиль.

Человек не должен попадать в зависимость от обстоятельств, должен быть выше судьбы — вот мысль Нагибина. Из рассказа в рассказ подвергает он слабое человеческое сердце неимоверной нагрузке и судит его самым строгим судом. Чугуеву, герою рассказа «И вся последующая жизнь», удалась победа над собой. Узнав, что ему жить осталось менее полугода, он решает прожить как можно проще и содержательнее, сделать хоть что-то полезное людям. Даже на пределе сил человек должен думать больше о других, нежели о себе. Стремление «захлопнуть створки раковины», отгородиться от чужих бед делает человека мертвецом еще при жизни: «человек умирает лишь от болезни, которую соглашается считать смертельной»¹³.

Итак, любимый герой Нагибина — человек со слабым (больным или ранимым) сердцем. Такой герой самой судьбой обречен на бездействие. Сюжет сразу же становится аналитическим, читатель попадает в эпицентр переживаний. Но, доведя психологический анализ до предельной глубины, Нагибин резко изменяет развитие сюжета. В предельном давлении обстоятельств герой обнаруживает запас прочности своего сердца. Идеалом для писателя является человек, чьи ум и воля не знают разлада, собраны воедино (в сердце). Конфликт лучших его рассказов именно в разладе героя с самим собой, когда он волею обстоятельств поставлен перед альтернативой: или преодолеть свою слабость, или потерять самое дорогое.

Известна мысль Л. Толстого: чем глубже писатель черпает, тем более общие всем качества он выявляет. Ю. Нагибин достигает той степени обобщения, где уже не обойтись без символизации. В его рассказах примечателен символ — сердце, испытывающее колоссальные перегрузки. Герой «Лета моего детства» обронил символическую фразу: «В моем сердце начиналось много дорог, ведущих к разным людям... и я стал на вахту». «Взрывчатое сердце» — вот что делает человека человеком, ибо «державен человек, охваченный страстью, насколько сильнее он спокойных наблюдателей жизни». Развязка в нагибинских рассказах легко различима: на смену безраздельной рефлексии приходит действие, скрытая душевная энергия проливается во вне, и сюжет приобретает ярко выраженный центробежный характер.

¹³ «Знамя», № 2, 1970, стр. 89.

Иной тип сюжета видим мы в рассказах Ю. Казакова, хотя и его более всего интересует интимная жизнь сердца. Казаков тяготеет более к элегическим сторонам жизни. Самая яркая черта его рассказов — «эмоциональный солипсизм»: все его герои чувствуют так, как может чувствовать только сам автор. И если Нагибин перерабатывает свои рассказы в сценарии, то для Казакова наиболее органичной формой оказывается дневник. Ему важно наполнить сюжет собственным переживанием, важно не описать факт, а высказать свое отношение к факту. Его рассказы хроникальны — содержание их не действие, а бытие.

Казакову прекрасно удается дать своего рода осциллограмму чувств, все детали и события появляются как предлог высказать свои чувства. Замкнутого действия, четкого событийного узла в его рассказах чаще всего нет. Прав А. А. Нинов, когда пишет: «Казакова-рассказчика больше всего привлекают проблемы психологические, исследование внутренних основ человеческой жизни»¹⁴. Хотя, при всей правоте, мысль эта бессодержательна — настолько обща и стерта.

Господство авторской монологической речи, передающей не действие, а состояние, вызывает необходимость прямой авторской характеристики, описания взамен проявления характера в критической ситуации. Об этом, как главном признаке лирической прозы, верно говорит Э. Шубин: «Фабула перестает быть для писателя внутренне содержательной, мир становится сценой, на которой писатель играет роль лирического комментатора»¹⁵.

Казаков начинает свои рассказы с того, что представляет читателю героя, редко говоря, отчего характер сложился именно таким. «Относится он ко всему с равнодушием, с насмешкой, ленив необыкновенно, денег у него бывает много и достаются они ему легко» — так характеризует он героя рассказа «Трали-вали». Такие лобовые характеристики, конечно, не являются художественными находками, и, надо сказать, Казаков чаще избирает путь косвенного описания.

Лев Толстой писал: «Мне кажется, описать человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал»¹⁶. Казаков чаще описывает, как герой подействовал на другого человека или же на автора, но так или иначе преобладающим в рассказах является не действие, а описание. Во всяком случае переломов в характере, смены убеждений мы не видим ни в одном из рассказов. Что происходит с Агеевым, героем рассказа «Адам и Ева»? Он остается прежним, хотя в полной мере проявляются его обреченность, его одиночество, но это не может поколебать его убеждения в собственной гениальности. Или возьмем рассказ «Плачу и рыдаю», где совсем нет фабулы, характеры просто проявляются в определенной ситуации, от них не зависящей.

Подробность переживаний героев — главная забота писателя, оттого, вероятно, его рассказы так негусто населены: в них редко бывает больше трех персонажей. Двигается, развивается только авторское чувство, отталкивающееся от внешней ситуации. Пожалуй, в этом-то и сказывается больше всего его учеба у мастеров лирической прозы. Вспомним бунинские «Антоновские яблоки», «Суходол» — хроники-воспоминания, или такие его рассказы, как «Лирник Родион», «Несрочная весна» — лирические очерки. Рассказ «Осень в дубовых лесах» — это хроника впечатлений, раздумий, о которых говорится прямо, от первого лица. Сюжетные действия — только предлог высказать свои взгляды и пере-

¹⁴ А. Нинов. Современный русский рассказ. Л., 1969, стр. 318.

¹⁵ Э. Шубин. Жанр рассказа в литературном процессе. «Русская литература», № 3, 1965, стр. 381.

¹⁶ Русские писатели о литературном труде. Т. 3. М., 1955, стр. 429.

живания. Иногда Казаков намеренно отказывается от сюжета, как, например, в рассказе «Мужество писателя», где есть раздумья автора о писательском долге, который подается как проблема.

Рассказы Казакова ближе к собственно лирике с ее бессюжетностью, констатацией волеизъявлений. Сюжет по необходимости становится центростремительным. Все впечатления остаются в душе героя, не выносятся в мир, не порождают внешних изменений. У Нагибина же внутренняя работа мысли не является самоцелью, она — прелюдия перед поступками.

Лирика открытых чувств не нуждается в искусственном внешнем сюжете. С не меньшим увлечением мы читаем «Северный дневник». Причину этого верно указывает А. Нинов: «Истинная мера, реальный масштаб всего определяется не столько самими предметами, сколько силой их лирических отражений, отзвуками, которые они вызывают в чуткой и отзывчивой на каждое свежее впечатление душе автора»¹⁷.

Манера Казакова может служить примером укоренившейся тенденции — распространения форм «свободного повествования». «Свободное повествование», пренебрегающее четкой последовательностью событий, не боящееся отступлений, повторов, оказывается оптимальной формой там, где акцент делается на проблемность, где содержанием рассказа становится размышление вслух.

Сходная проблематика (торжество или гибель природных сил) в рассказах, например В. Шукшина, получает более драматизированную интерпретацию, по характеру рассказы Шукшина более новеллистичны. Казакова увлекает только нетронутая природа, которая и открывается только людям с безхитростной душой. Особенно любит он северян и северную природу за их открытость, первозданную незатейливость. Стремясь увидеть истоки национального характера, он обращается к северному быту: «Что-то здесь присутствует, какая-то сила в этих домах и людях, в этой природе, которая делает Север ни на что не похожим — древность ли здесь живет и властвует над всяким приезжим, или века, которые здесь как бы не текли, новгородская ли жизнь, которая у нас давно прожита и забыта, а здесь отдается еще, как эхо»¹⁸. Некоторые описания в «Северном дневнике» и в рассказе «Осень в дубовых лесах» почти буквально совпадают.

* * *

Мы затронули два типа лирических рассказов, сюжеты которых можно условно назвать центробежными и центростремительными. Первый тип — лирико-психологическая новелла, второй же — собственно лирический рассказ. С нашей точки зрения, называть рассказ второго типа новеллами — только вносить путаницу в терминологию. Рассказ, лишенный интенсивного, напряженного сюжета, где преобладают впечатления автора, далек от классического образца новеллы. Писатели и критики зачастую не учитывают природу и границы жанра. Только если считать, что рассказ отличается от новеллы не больше, чем томат от помидора, можно лирические миниатюры Ю. Куранова считать новеллами (см., напр. «Увалы Пышуганья. Новеллы», Кострома, 1964). А вот насквозь новеллистичные произведения Майи Ганиной и В. Шукшина критики чаще всего определяют как лирические рассказы.

Термин «новелла» не прижился у нас, вероятно, потому, что русская литература не знала эпохи расцвета новеллы, что имело место на Западе. Рассказы русских классиков лиричны, экспрессия их не в действии, а в описании. Русские писатели-рассказчики предпочитали анали-

¹⁷ А. Нинов. Язык рассказа. «Дружба народов», № 4, 1964, стр. 262.

¹⁸ Юрий Казаков. Осень в дубовых лесах. Алма-Ата, 1969, стр. 204.

тический психологизм динамическому (это касается Аксакова, Тургенева, Бунина, Паустовского).

Есть предел, до которого писатель может доводить детализацию, скрупулезность психологического анализа. За этим пределом действие становится второстепенным, эстетически мало значащим. Ю. Нагибин в зрелых своих рассказах нашел ту грань меры, то «лезвие бритвы», где совмещается предельная глубина психологического анализа с наибольшей динамичностью действия. Этот путь дает блестящие результаты, однако в чем-то и ограничивает возможности самовыражения. Более распространенным, очевидно, следует считать путь открытого, прямого выражения авторских мыслей и эмоций, и вовсе не потому, что он менее трудоемкий или требует меньшего мастерства, а только потому, что позволяет проникнуть в тайное тайных человеческого характера, осветить его не извне, а изнутри.

СОДЕРЖАНИЕ

- В. Д. Морозов. О некоторых особенностях литературно-эстетической позиции Н. И. Надеждина в «Телескопе»
- Ф. З. Канунова. Жанровое своеобразие повестей Бестужева 30-х годов (светские и морские повести).
- В. М. Яценко. Отношение Ромена Роллана к биологизму в концепции личности.
- Г. С. Прадивляный. Поэма А. Блока «Соловьиный сад».
- Н. Н. Киселев. Сатира в «Мистерии-буфф» В. Маяковского.
- А. А. Ачатова. Концепция личности художника в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева».
- Н. Н. Киселев. Комедии М. Булгакова «Зойкина квартира» и «Багровый остров».
- А. П. Казаркин. К проблеме сюжета лирического рассказа.

ТРУДЫ, ТОМ 252

Проблемы метода и жанра

Томск, изд. ТГУ; 1974 г., 100с.

Главный редактор **В. С. Сумарокова**

Редактор **А. Л. Елисева**

Технический редактор **Р. М. Подгорбунская**

Корректор **В. Лихачева**.

КЗ. 05030. Сдано в набор 26/1 73 г. Подписано к печати 1/II 1974 г.
Формат 70×108¹/₁₆; п. л. 6,25; уч.-изд. л. 8,5; усл. п. л. 8, 75.
Заказ 524. Тираж 500. Цена 85 коп.

Издательство ТГУ. Томск, ул. Никитина, 17.
г. Новосибирск, тип. «Советская Сибирь».

Цена 85 коп.