АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 1 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1958

Журнал выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 3

Б. Бурсов. О национальном своеобразии и мировом значении русской классической литературы (статья первая) 7
С. Петров. Рождение социалистического реализма 34
В. Ковалев. Утверждающий пафос советской литературы 60

И. Еремин. О художественной специфике древнерусской литературы 75
Н. Берковский. Народно-лирическая трагедия Пушкина («Русалка») 83
Б. Мейлах. Об одном стихотворении Пушкина 112
В. Базанов. Проблема эстетического отношения фольклора к действительности у Н. Г. Чернышевского 117
В. Архипов. К творческой истории романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» . . 132
А. Бушмин. Эволюция реализма Салтыкова-Щедрина в 80-е годы 153

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Р. Ганелин. М. Горький и американское общество в 1906 году 200
Ф. Прийма. Из забытых отзывов русских писателей о Т. Г. Шевченко 223
Д. Бабкин. А. Н. Радищев в оценке В. В. Капниста 231

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Григорьев. Изучение русской классической литературы в Западной Европе и США (1945—1957) 234
К. Муратова. Новые книги о М. Горьком (1955—1957) 250
А. Павловский. Живые страницы истории литературы 260
В. Гусев. Нерешенные проблемы фольклористики 264

К 80-летию заслуженного деятеля науки РСФСР В. А. Десницкого 270

ХРОНИКА 274

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
ЛЕНИНГРАД

Редакционная коллегия:

В. Г. БАЗАНОВ (главный редактор), *Б. И. БУРСОВ, А. С. БУШМИН, В. Е. ГУСЕВ, В. А. ДЕСНИЦКИЙ, В. А. КОВАЛЕВ, Д. С. ЛИХАЧЕВ, Ф. Я. ПРИЙМА* (зам. главного редактора), *В. А. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ, В. В. ТИМОФЕЕВА.*

Отв. секретарь редакции Ю. А. Андреев.

Адрес редакции: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д № 4. Тел А 2-39-36.

lib.pushkinskijdom.ru

ОТ РЕДАКЦИИ

Передовая русская литература, по словам М. Горького, всегда была сильна своим демократизмом, своим страстным стремлением к решению задач социального бытия, проповедью человечности, песнями в честь свободы, глубоким интересом к жизни народа. Именно поэтому великая литература, созданная русским народом и любимая им, пользовалась и пользуется широчайшей мировой популярностью. Статистика показывает, что из крупнейших художников слова чаще, чем другие, во всех странах мира издавались и переводились гигант русской литературы Лев Толстой и основоположник литературы социалистического реализма Максим Горький. В числе наиболее читаемых писателей мира наряду с Диккенсом, Шекспиром и Бальзаком мы видим Достоевского, Чехова, Пушкина, Тургенева и Гоголя. Это свидетельствует о том, что, несмотря на все усилия буржуазных пропагандистов, великая русская литература находила и находит путь к уму и сердцу широчайших масс читателей всего мира.

Мировое значение имеет и советская литература — литература нового мира, первого в истории человечества социалистического общества.

Развиваясь на основе лучших традиций прошлого и великих достижений социалистического общества, советская литература является литературой всех передовых людей мира, интернациональной по своему значению. За протекшие сорок лет создана советская классика, расцвела большая многонациональная литература СССР, которой гордится наш народ, которую с большим вниманием и интересом читают и изучают за рубежом. И в этой братской семье национальных литератур выдающаяся роль принадлежит литературе русского народа.

Важные и ответственные задачи стоят перед литературоведами, изучающими многовековую историю русской литературы. Всестороннее и глубокое осмысление замечательных традиций русской классической литературы является необходимым условием дальнейшего успешного развития советской культуры. Сейчас, в связи с созданием писательской организа-

lib.pushkinskijdom.ru

ции РСФСР, особенно актуальным становится изучение отечественной литературы, ее идейных и художественных особенностей.

Основой советского литературоведения служат гениальные труды В. И. Ленина, в которых определены пути строительства новой, социалистической культуры. В ленинских трудах получили глубокую разработку проблемы партийности, идейности, народности и культурного наследия, учение о национальных формах социалистической культуры и другие важнейшие вопросы, имеющие основополагающее значение для развития литературы социалистического реализма.

Партия всегда поддерживала и направляла творческую деятельность работников советского искусства и литературы. Выступления первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева перед творческими работниками, объединенные под названием «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», являются важнейшим партийным документом, в котором с особой силой подчеркнута незыблемость ленинских положений и нанесен сокрушительный удар тем, кто пытался их ревизовать.

Нарисовав вдохновляющую картину созидательного труда советского народа, строящего под руководством КПСС коммунистическое общество, указав на наши грандиозные перспективы, Н. С. Хрущев в свете этих перспектив подчеркнул задачи, стоящие перед работниками литературы и искусства.

«А главная линия развития,— сказал Н. С. Хрущев,— состоит в том, чтобы литература и искусство были всегда неразрывно связаны с жизнью народа, правдиво отображали богатство и многообразие нашей социалистической действительности, ярко и убедительно показывали великую преобразовательную деятельность советского народа, благородство его стремлений и целей, высокие моральные качества. Высшее общественное назначение литературы и искусства — поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма» [1].

Задача служения народу непосредственно связана с принципом партийности нашей литературы. «Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела»,— писал Ленин в знаменитой статье «Партийная организация и партийная литература» [2]. *Выступая перед писателями и деятелями искусства, Н. С. Хрущев напомнил это ленинское требование: «Почему партия так много уделяет внимания вопросам литературы и искусства? Потому, что литературе и искусству принадлежит исключительно важная роль в идеологической работе нашей партии, в деле ком-*

[1] «Коммунист», 1957, № 12, стр. 22.

[2] В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 27.

lib.pushkinskijdom.ru

мунистического воспитания трудящихся». Касаясь проблемы народности, Н. С. Хрущев сказал: «...было бы большим заблуждением думать, что в наших советских условиях можно служить народу, не принимая активного участия в претворении в жизнь политики Коммунистической партии» [1].

Таким образом, со всей решительностью было подчеркнуто, что незыблемой платформой деятелей нашей литературы и искусства были и остаются ленинские принципы, было подтверждено, что тот, кто искренне хочет служить народу, должен идти с Коммунистической партией.

Советское литературоведение, овладевая марксистско-ленинской методологией, достигло значительных результатов в области изучения художественного и литературного критического наследия. Но богатейшие и всё умножающиеся достижения русской литературы с каждым днем выдвигают перед литературоведами всё новые и новые задачи. Русская литература дает исключительно благодарный материал как для широких историко-литературных обобщений, так и для решения важнейших проблем марксистско-ленинской эстетики.

Приступая к изданию журнала «Русская литература», коллектив сотрудников Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР и редколлегия нового периодического органа сознают ответственность взятой на себя задачи, ее сложность и в то же время захватывающий ее интерес.

Основной задачей журнала является изучение и пропаганда достижений великой русской литературы на всех этапах ее исторического существования, в особенности классического реализма XIX века и социалистического реализма нашей эпохи; изучение закономерностей русского историко-литературного процесса в связи с освободительным движением и развитием эстетической мысли в России; исследование национального своеобразия отечественной литературы и ее мирового значения; освещение важнейших проблем художественного реализма и творческого своеобразия его выдающихся представителей. Освещение вопросов истории русской литературы будет подчинено раскрытию значения идейно-эстетических традиций классической литературы для современной литературной жизни. В журнале будет уделено место проблеме взаимосвязей русской литературы с народным творчеством.

Журнал «Русская литература» будет печатать обзоры и рецензии на литературоведческие труды, а также публиковать материалы из богатейших коллекций Рукописного отдела Пушкинского дома и других архивов

[1] «Коммунист», 1957, № 12, стр. 21, 24.

lib.pushkinskijdom.ru

страны, расширяющие наши представления об историко-литературном процессе и творческой деятельности писателей.

Поручая издание журнала Институту русской литературы, Президиум Академии наук СССР в своем решении отмечает, что журнал должен способствовать объединению советских литературоведов вокруг задач изучения и пропаганды художественного наследия русских классиков и советских писателей, и рекомендует редколлегии журнала шире привлекать в качестве авторов статей и рецензий литературоведов Советского Союза и прогрессивных ученых зарубежных стран, работающих в области истории русской литературы.

Плодотворное развитие науки невозможно без творческих споров. Руководствуясь марксистско-ленинской методологией, редакция журнала «Русская литература» будет строить свою работу с учетом необходимости творческих дискуссий и свободного обмена мнениями, основанного на богатстве и точности научной аргументации и способствующего повышению идейного уровня литературоведения.

Создание в СССР журнала, освещающего с марксистско-ленинских позиций проблемы русской литературы, является реализацией назревшей потребности и приобретает особую актуальность в связи с дальнейшим развитием советского литературоведения. Журнал должен явиться серьезным подспорьем в деле координации усилий историков русской литературы и литературных критиков вокруг наиболее важных проблем истории и теории литературы.

lib.pushkinskijdom.ru

Б. БУРСОВ

О НАЦИОНАЛЬНОМ СВОЕОБРАЗИИ И МИРОВОМ ЗНАЧЕНИИ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(СТАТЬЯ ПЕРВАЯ)

Известный партийный документ «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», с воодушевлением воспринятый творческой интеллигенцией, с большой глубиной раскрыл источники силы советского искусства. История нашего искусства неотделима от истории нашего народа, от героической истории строительства социализма и коммунизма в нашей стране.

Советская литература, выпестованная нашей партией, продолжает лучшие традиции классической литературы, которая сильна своей связью с живой, полной истинного драматизма историей народа. Горький как-то сказал, что человек, не знающий Толстого, не знает и России, его нельзя считать культурным человеком. То же самое теперь можно сказать о человеке, который не знает Горького и других крупнейших представителей советской литературы. Талант писателя в России всегда понимался как его способность проникнуть в глубокие пласты народной жизни. По тому, насколько удается это писателю, у нас судят о его литературном мастерстве. А это означает, что своеобразие русской литературы надо понимать как выражение и отражение в ее лучших созданиях нашей отечественной истории, занимающей виднейшее место во всемирной истории. Русскому народу принадлежит честь осуществления лучших идеалов человечества, творениями своих великих художников он внес неоценимый вклад в мировую культуру.

Великие деятели революционной демократии отмечали выдающуюся роль русской литературы в общественной жизни страны; они видели в литературе выражение надежд народа, любви его к своей родине, его мечты о свободной жизни. Они постоянно указывали на патриотизм и гуманизм как на основные достоинства русской литературы, определяя этим оригинальность и неповторимость всякого выдающегося таланта, его место в литературном процессе. Вспомним характеристики талантов Пушкина, Лермонтова и Гоголя, данные Белинским и Герценом, а также меткие определения природы талантов Толстого и Щедрина в статьях Чернышевского.

Эти определения не померкли и по сей день, их значение непреходяще, но все же они в самом существенном ограничены рамками русского историко-литературного горизонта и только от случая к случаю затрагивают вопрос о том, какое место занимает тот или иной великий русский писатель в мировом литературном процессе. Белинский, как известно, лишь в «примирительный период» писал о Пушкине как о поэте всего человечества, ставил его в этом смысле рядом с Гомером, Шекспиром и Гете. В годы же, когда великий критик прочно стоял на революционно-демократических позициях, он утверждал, что Пушкин равен мировым художникам по своему дарованию и художественной силе, но, несмотря на это,

lib.pushkinskijdom.ru

его творчество не имеет мирового значения. Гоголя он также считал выразителем духовной жизни только своей нации. Чернышевский в этом вопросе стоял на таких же позициях. В своей работе о Лессинге, сопоставляя русскую литературу с немецкой, он писал, что содержанием последней являются общечеловеческие интересы, а содержанием первой — только национальные. Позиция Герцена менее жестка. Так, например, сравнивая Пушкина и Байрона как художников XIX века, он находит, что русский поэт имеет значительные преимущества перед английским, ибо, познав страдания цивилизованного человека, он не утратил веры в будущее, которой уже не стало у человека Запада. Все же и Герцен нигде специально не остановился на вопросе о месте русской литературы в мировом литературном процессе.

Все это можно объяснить характером философско-исторической концепции революционных демократов, ее уровнем развития. Их высказывания на этот счет при некоторой ошибочности в общетеоретическом плане были совершенно правильны для своего времени. Так же обстоит дело и со многими другими их суждениями, к которым по этой причине мы должны применять не только теоретический, но и исторический критерий.

Плеханов, вооруженный марксистским методом, рассматривал каждую национальную культуру, в том числе и русскую, как составной элемент всей человеческой культуры. Он высказал ряд чрезвычайно важных соображений о соотношении социального, национального и общечеловеческого элементов в произведениях искусства. С его точки зрения, художник, отстаивающий интересы наиболее передового класса, поднимается тем самым до выражения общенациональных, а при известных условиях также и общечеловеческих проблем. Интересны некоторые высказывания Плеханова о Шекспире, Расине и французском художнике Давиде, произведения которых, по его мнению, порою приобретали общечеловеческое значение.

Литературное движение в европейских странах, включая и Россию, Плеханов изучал как единый процесс, а потому находил сходные явления в различных национальных литературах и устанавливал их взаимовлияния. В этом смысле для него русская литература составляла неотъемлемую часть всей мировой литературы. Тем не менее он не смог обосновать ее мирового значения. Плеханов резко выступал против попыток объяснить уровень литературного развития в стране непосредственно ее экономическим состоянием; он считал, что литературу можно понять лишь в сложной системе взаимоотношений со всеми другими формами идеологии. И тут он целиком прав. Но, с другой стороны, он глубоко заблуждался, думая, что страна, уступающая другим странам по уровню развития передовых политических теорий и философских систем, будет целиком следовать по их путям в своем духовном развитии. Русское освободительное движение, вообще всю духовную жизнь русского народа Плеханов оценивал главным образом с точки зрения приближения их к западноевропейским образцам.

В. И. Ленин с самого начала своей деятельности придерживался во многом принципиально иных взглядов. Прежде всего он выделял особые черты в протесте русского народа против своих угнетателей. По его словам, в этом протесте чрезвычайно важную роль играло «непосредственное чувство угнетенного человека»[1], и он развивался под знаком пробуждения «человека в „коняге“». Для этого протеста были «законны все жертвы», это и придавало ему «гигантское, всемирно-историческое значение»[2].

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 13, стр. 366
[2] Там же, т. 1, стр. 366.

lib.pushkinskijdom.ru

Стало быть, о месте освободительного движения того или иного народа в прогрессивном развитии человечества нельзя судить, исходя лишь из уровня сознательности его участников; необходимо принимать во внимание также и непосредственные чувства и размах самого движения.

В 1882 году в предисловии к русскому изданию «Манифеста коммунистической партии» Маркс и Энгельс утверждали, что «Россия представляет собою передовой отряд революционного движения в Европе»[1]. Маркс и Энгельс при этом полагали, что в России 1870—1880-х годов, при отсутствии в ней сформировавшегося пролетариата, возможна лишь демократическая революция, которая может послужить «сигналом рабочей революции на Западе»[2].

К концу XIX и началу XX века центр мирового социалистического движения стал перемещаться в Россию, которая, по характеристике В. И. Ленина, примерно в течение полувека ценой невероятных усилий выстрадала марксизм. И причина заключалась не только в том, что русский рабочий класс завершал создание самой революционной в мире партии нового типа, но и в том, что в русском народе, как указывает В. И. Ленин, накопилось «невиданное, пожалуй, в истории количество революционной энергии» [3]. Одно ведь неотделимо от другого.

Из приведенных высказываний основоположников марксизма-ленинизма со всей очевидностью вытекает, что доля участия того или иного народа в историческом движении человечества не находится в *прямой зависимости* от уровня производительных сил и экономики страны. На это со всей решительностью было указано Марксом в знаменитом введении к работе «К критике политической экономии» в связи с характеристикой древнегреческого искусства. В течение тысячелетий оно продолжает сохранять значение некоей нормы и недосягаемого образца, хотя создавалось на крайне низких ступенях экономического развития общества. Маркс объясняет этот факт двумя обстоятельствами: во-первых, греческое общество было детством человечества, во-вторых, детство это было прекрасное.

Для понимания искусства той или иной страны в ту или иную историческую эпоху необходимо постигнуть особенности ее исторического процесса, идеалы и стремления народа, духовный облик человека, наиболее полно воплощающего их.

Россия даже в XIX веке стояла на более низком уровне общественно-экономического развития, нежели ведущие страны Западной Европы. В соответствии с этим передовая общественная мысль и передовые движения западноевропейских стран являлись длительное время примером для русских людей. В конце концов, и марксизм сложился на Западе, а не в России. И при всем том, как устанавливают основоположники марксизма-ленинизма, уже в последних десятилетиях XIX века русский народ обладал более мощным запасом революционной энергии, чем народы основных западноевропейских стран.

Хотя Россия вплоть до 90-х годов прошлого столетия в отношении революционного опыта и революционной мысли больше училась у Запада, чем Запад учился у нее, основная масса ее населения, в первую очередь крестьянская масса, в сравнении с основной массой населения западноевропейских стран отличалась большей энергией порыва к светлому будущему, к идеалу, а стало быть, и большей демократичностью мысли.

Абстрактно рассуждая, можно было бы прийти к заключению, что искусство социалистического реализма раньше должно было сложиться

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XV, стр. 601.
[2] Там же.
[3] В. И. Ленин, Сочинения, т 8, стр 414

lib.pushkinskijdom.ru

на Западе, а не в России, ибо в течение почти всего XIX века Запад стоял впереди в смысле и революционного опыта и революционной теории. К тому же проблема связи реализма с социалистическим движением впервые была поставлена в Западной Европе.

Западноевропейская литература не могла пройти мимо героической борьбы пролетариата, мимо зарождения, роста и развития идей научного социализма. Она выдвинула поэтов, воспевших героические подвиги рабочего класса, создала социалистический тенденциозный роман. Но ею не был найден путь для воспроизведения реалистических картин пролетарского движения — путь, который привел бы к появлению нового качества в самом реализме. Социалистический тенденциозный роман, как писал Энгельс в 1885 году, в условиях того времени обращался «преимущественно к читателям из буржуазных... кругов» и потому целиком выполнял свое назначение, если расшатывал «оптимизм буржуазного мира», вселял «сомнения по поводу неизменности существующего» [1]. Другими словами, он не выходил за пределы критического реализма, если даже и пропагандировал идею социализма. Уже тогда это приводило к известной ограниченности в изображении рабочего класса.

Энгельс отмечал в письме к М. Гаркнесс, что в таких книгах о рабочем классе, как ее роман «Городская девушка», пролетариат изображался в виде пассивной массы, не умеющей и не делающей попыток помочь себе. «Все попытки вырвать ее из отупляющей нищеты исходят извне, сверху»[2]. Это, по мнению Энгельса, было верно для 1800 и 1810 годов, но оказалось ошибочным для 1887 года, когда движение воинствующего пролетариата имело уже полувековую историю. «Революционный отпор рабочего класса угнетающей среде, которая его окружает,— писал Энгельс,— его судорожные попытки, полусознательные или сознательные, добиться своих человеческих прав вписаны в историю и должны поэтому занять свое место в области реализма» [3].

Задача, поставленная Энгельсом перед реализмом, не была в то время решена. Условия ее решения созрели только тогда, когда революционный отпор рабочего класса угнетающей его среде вырос в широкое движение народных масс на пути к социалистической революции, когда вместе с тем сформировался такой тип сознательного пролетария, который представлял авангард рабочего класса, объединенный в подлинно революционную партию, способную повести весь пролетариат, а за ним и всех трудящихся на решительный штурм старого строя. В начале XX века первая русская революция послужила прологом эпохи пролетарских революций — это и дало возможность рабочему классу «занять свое место в области реализма», что явилось историческим рубежом в развитии самого реалистического метода.

В России тип сознательного революционера-пролетария начал формироваться позднее, чем на Западе, но к концу XIX — началу XX века процесс этот в нашей стране стал настолько интенсивным, что она значительно опередила Запад в этом отношении. И тут не было ничего таинственного. Тут в полной мере проявила себя сила своеобразия русского исторического процесса.

Проблема национального характера не содержит в себе ничего загадочного. Национальный характер формируется всеми сложными условиями исторической жизни, а потому он может иметь и в действительности имеет сходные черты с характерами, которые представляют другие нации и народы, поскольку об истории человечества можно говорить

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные письма. Госполитиздат, 1953, стр. 395.
[2] Там же, стр. 405.
[3] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

как о едином процессе, процессе, имеющем диалектический характер, обусловленный прежде всего классовыми различиями — результатом экономического развития общества. В этом плане каждый национальный характер выражает наиболее ярко какие-то отдельные общечеловеческие черты. Он подвержен постоянному развитию и изменению. Несомненно, русский патриархальный крестьянин в течение длительного времени являлся носителем многих существенных черт нашего национального характера. Говоря об этих чертах, из которых одни были прогрессивны, а другие консервативны, Ленин с полным основанием заявлял, что эти последние, в частности политическая невоспитанность и мягкотелость крестьян, будут постепенно преодолеваться ими в ходе их совместной с рабочим классом борьбы за свое освобождение. Стало быть, на разных этапах исторической жизни нации сущность ее бывает не совсем одинакова и, следовательно, может воплощаться в различных классах или сословиях, а значит — и в различных социально-психологических типах. Так, почти на всем протяжении XIX века понятие русского национального характера более всего ассоциировалось с крестьянином, а в XX веке, особенно после революции 1905 года,— с рабочим. И сам крестьянский характер стал постепенно видоизменяться под влиянием характера сознательного пролетария — революционера.

Наконец, национальный характер — понятие очень широкое. Не уяснив общественного поведения и сознания крестьянина в XIX веке, нельзя вообще понять русского национального характера этого исторического периода. Дело в том, что основным вопросом русской общественной жизни того времени был крестьянский вопрос. Но, во-первых, из самой крестьянской среды выдвигались, если можно так выразиться, различные, иногда даже как бы противоположные варианты крестьянского характера, как например толстовский Платон Каратаев и некрасовский Ермил Гирин. Во-вторых, другие общественные слои также вносили свой вклад в развитие национального характера; особенно значительной была тут роль тех общественных групп, которые были озабочены судьбами всей нации и в особенности судьбою крестьянства.

Понятие «русский национальный характер» — это не сумма признаков, которые исчерпывались бы одной человеческой личностью, а целая система философско-исторических, социально-психологических и нравственно-эстетических представлений. Когда мы переносим это понятие в область художественной литературы, то перед нами проходят образы, созданные всеми великими русскими писателями от Пушкина и Гоголя до Горького, Маяковского и Шолохова.

Выше уже приводились высказывания В. И. Ленина о всемирно-историческом значении русского освободительного движения того периода, когда оно еще было направлено на разрешение в первую очередь крестьянского вопроса; эти высказывания находятся в прямой и непосредственной связи с его положением о творчестве Толстого как шаге вперед в художественном развитии всего человечества. Именно в тот момент, когда русское освободительное движение приобрело всемирный размах и всечеловеческое значение в силу того, что в России к этому времени накопилось невиданное еще в истории количество революционной энергии, именно в этот момент великий русский художник, наиболее прочно из всех русских художников связавший свою творческую судьбу с судьбою крестьянской массы, с самой психологией ее, своим творчеством совершает шаг вперед в художественном развитии всего человечества.

Так становится очевидной связь двух вопросов: вопроса о национальном своеобразии русской литературы с вопросом о ее мировом значении. Лишь уяснив то, какое место занимает она в мировом литературном

lib.pushkinskijdom.ru

процессе, мы сможем по-настоящему разобраться и в ее национальном своеобразии. С другой стороны, лишь выяснив, как она по-своему, в отличие от других литератур мира, решала задачи, выдвинутые историей ее собственной страны, мы окажемся в состоянии определить и ее мировое значение, то, что она внесла в художественное развитие всего человечества.

До недавнего времени мы нередко отрывали один вопрос от другого. В результате в некоторых работах русская литература скорее противопоставлялась западноевропейской, чем рассматривалась как часть мировой литературы. Сейчас намечается другая опасность, встречаются попытки стереть всякие различия между русской и западноевропейской литературой. Ошибочность и той и другой точки зрения очевидна.

Как уже явствует из всего сказанного, своеобразие русской литературы рассматривается здесь как отражение своеобразия русского исторического процесса и русского национального характера; материалом для этого служит вся наша отечественная литература, а не только литература XIX столетия; наконец, русская литература анализируется как неотделимая часть всей мировой литературы, при этом за критерий их движения и развития принимается художественное воспроизведение человеческого характера в аспектах общечеловеческом, национальном и конкретно-социальном, как выражение и отражение реального хода истории человеческого общества.

Вообще говоря, всякое подлинное искусство и общенационально и общечеловечно. От нас могут быть далеки или вовсе чужды нам те побуждения, в силу которых человек радовался или страдал, но сами человеческие радости и страдания, изображенные художником, будут всегда волновать людей.

Понятие «общечеловеческое» в применении к искусству употребляется и в других значениях.

Гете говорил об *общечеловеческих* сюжетах, к числу каковых относил, в частности, сюжет картины, изображающей деву с младенцем.

Тургенев, разделяя многие положения идеалистической эстетики, придерживался того взгляда, что истинные эстетические идеалы общезначимы и вечны. Ему принадлежат знаменитые слова: «Венера Милосская несомненнее римского права и принципов 89 года».

В статье «Искусство и общественная жизнь» Плеханов подверг обстоятельному анализу это замечание Тургенева. Плеханов согласен с Тургеневым относительно того, что идеал женской красоты, воплощенный в Венере Милосской, в сравнении с политическими идеями французской буржуазной революции и более общезначим, и более устойчив, т. е. сохраняет силу воздействия не на одно, а на многие поколения людей. Плеханов в этом видит специфику эстетических идеалов и представлений, поскольку они связаны со всей совокупностью явлений духовной жизни человека, в числе каковых есть и не подвергающиеся быстрому изменению. Но из этого вовсе не следует, чтобы эстетические идеалы были независимы от реального хода истории, чтобы они не находились в определенной и ясно ощутимой связи с общественно-политическими идеалами. Плеханов пишет: «...мы, вопреки Тургеневу, можем сказать, что Венера Милосская становилась тем „несомненнее“ в новой Европе, чем более созревало европейское население для провозглашения принципов 1789 года. Это не парадокс, а голый исторический факт. Весь смысл истории искусства в эпоху Возрождения — рассматриваемый с точки зрения понятия о красоте — в том и заключается, что христианско-монашеский идеал человеческой наружности постепенно оттесняется на задний план тем земным идеалом, возникновение которого обусловливалось освободитель-

lib.pushkinskijdom.ru

ным движением городов, а выработка облегчилась воспоминанием об античных дьяволицах»[1].

Следовательно, об общечеловеческом в искусстве можно говорить и в том смысле, что оно в лучших своих созданиях ставит проблемы, связанные со стремлением человечества к более разумному, так сказать совершенному, общественному устройству. Разумеется, это совершенство всякий раз понимается по-своему, в соответствии с уровнем развития всей материальной и духовной культуры.

Мечта об идеальном устройстве общества красной нитью проходит через всю историю человечества. Вспомним хотя бы бесчисленное количество философско-исторических систем и различного рода и уровня художественные произведения, в которых с разных точек зрения и во всевозможных аспектах рисуется желаемое будущее для всего людского рода. Значение усилий мыслителей и художников, работавших над этими проблемами, определяется тем, насколько улавливали они действительные тенденции истории. Однако человечество не только мечтало о лучшем будущем, но и реально двигалось в этом направлении при всех противоречиях и зигзагах истории.

Таким образом, история каждого народа может изучаться под углом зрения определения того вклада, который он внес и вносит в погрессивное движение всех народов по пути к совершенному устройству общества. В соответствующем аспекте можно рассматривать и искусство всякого народа, в частности литературу.

Как и само человечество, литература всегда стремится к идеалу, хочет стать совершенной. Одно с другим неразрывно связано. Разумеется, литература достигает совершенства или приближается к нему во всех жанрах. Но эпосу принадлежит особое место в этом смысле. Как известно, расцвет классического эпоса падает на тот исторический период, когда само человеческое общество находилось в состоянии поэтического равновесия. Естественно, что в поисках такого состояния, когда оно было утрачено, литература вновь и вновь обращалась к эпическим жанрам. С другой стороны, потребность в эпических средствах все время ощущалась из-за стремления литературы дать всестороннюю картину жизни общества и человека. Бесспорно, в этом отношении эпос обладает наибольшими возможностями. Тенденция к возрождению эпоса, понимаемого таким образом, проходит через всю историю мировой литературы. Понятно, что эпос нового времени, т. е. роман, формировавшийся в течение нескольких столетий, начиная с эпохи Возрождения, вбирал в себя достижения всех литературных жанров.

Нет спору, каждая нация создает своеобразное искусство, воплощающее ее существенные особенности. Проблема национального характера — это старая, даже древняя проблема. Интересные мысли о своеобразии некоторых западноевропейских наций высказал Гегель в «Философии духа». Поразительны его суждения о немецком национальном характере: «Все, что должно быть сделано, должно быть у немцев узаконено на известных основаниях. Но так как основания можно найти решительно для всего, то это узаконение часто превращается в простой формализм, в котором всеобщая правовая мысль не достигает своего имманентного развития, но остается абстракцией, в которую частное содержание внедряется произвольно извне»[2]. И если здесь в иных случаях говорится о западноевропейской литературе в целом, как и западноевропейском человеческом

---

[1] Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 139—140.

[2] Гегель, Сочинения, т. III, ч. 3, Госполитиздат, М., 1956, стр. 81.

lib.pushkinskijdom.ru

характере, то только в том смысле, что история западноевропейских стран и их культур содержит в себе и много общих черт, отличающих ее от истории России и ее культуры.

Теперь, думается, становится ясным замысел этой работы и ее построение. Здесь ставится вопрос о месте и роли русской литературы в мировом литературном процессе. В первой статье изложение заканчивается XVIII веком, две последующие будут посвящены XIX столетию.

1

Западноевропейская литература сложилась в средние века на почве богатых культурных традиций античного мира. Правда, варварские народы, под натиском которых пала Западная Римская империя в V веке н. э., не ставили своей целью сохранить культуру античности. Они демонстративно отрекались от нее, но тем не менее вынуждены были обратиться за помощью к ней, так как только из сочинений античных мыслителей и писателей могли черпать необходимые знания и сведения. Так, в средневековую науку и культуру, схоластические по своей тенденции, вливалась струя античности, которая в эпоху Возрождения превратилась в могучий животворный источник.

Высочайшие образцы искусства были созданы в Древней Греции. Эпос Гомера стал мерою совершенства искусства, ибо в своем эпосе Гомер воспроизвел взаимоотношения человека и общества в их простоте и естественности.

Римский мир был одновременно и шагом назад и шагом вперед в сравнении с греческим. В римском мире оказалась утраченной гармоничность человеческой личности, но зато личность более погрузилась в самое себя. Это предопределило характер римского искусства: оно менее уравновешенно и более рефлективно. В римском искусстве образ человека потерял в смысле гармоничности и целостности и выиграл в конкретности, в углублении индивидуальных черт.

Переход от греческого к римскому искусству при всех утратах, которые при этом были, всё же нельзя рассматривать иначе, как новый шаг в движении мирового искусства по пути прогресса. Гораздо сложнее вопрос о переходе от римского искусства к искусству средневековой Европы.

Народы варварских государств, пришедших на смену Римской империи, были народами-завоевателями. Естественно, их менее всего заботило усвоение и продолжение культурных традиций завоеванного античного Рима. В варварских государствах складывался человеческий характер совсем особого покроя: смелый и энергичный, но при этом ограничивающийся удовлетворением самых элементарных запросов, признающий единственное право — право сильного. Человеческие достоинства его в своей совокупности, разумеется, были несравненно ниже тех, которыми обладал человеческий характер в греческом и римском обществе. Но при всем том человек варварского общества воплощал в себе поступательный ход истории. Он был более земным и сильным, более прочно связанным с действительностью, со всеми грубыми сторонами ее.

В искусстве и литературе средних веков важное место принадлежит эпосу, который резко отличается от древнегреческого, хотя также имеет героический характер. Если в древнегреческом эпосе поэтизировались подвиги и отдельных героев и больших людских масс именно как человеческие, как мера человеческих достоинств, то средневековый эпос нередко воспевает героев прежде всего за их воинские доблести. Гуманистическое

lib.pushkinskijdom.ru

содержание его, как правило, являлось следствием идеализации прошлого или выражало утопическую мечту.

В средние века в силу исторических обстоятельств церковь захватила власть над умами и душами людей. Подчинив себе все остальные формы идеологии, религия наложила на них сильнейший отпечаток, в целом принесла огромный вред культуре, науке, обеднила человеческую личность. Однако еще в пределах средних веков стали пробиваться ростки нового мировоззрения. К XIII веку относится зарождение так называемой деловой литературы в городах с их развитой идейной жизнью и политической борьбой. Особенно это относится к Италии, выдвинувшей на рубеже XIII—XIV столетий великого Данте, которого Энгельс охарактеризовал, как последнего поэта средних веков и первого поэта нового времени.

Эпоху Возрождения Герцен назвал эпохой переделывания. Умственная жизнь эпохи проходила под знаком борьбы за совершенного человека и совершенную культуру, включая искусство. Величайшими представителями литературы эпохи Возрождения принято считать Шекспира и Сервантеса. Однако высшие творения Шекспира относятся к периоду, когда эпоха Возрождения была на исходе и когда стали обнаруживаться ее собственные глубокие противоречия. Трагедия Гамлета в том и состоит, что он мечтает о совершенных людях и не находит их вокруг себя, за исключением разве единиц. В аналогичном положении оказался и Сервантес, создавая своего «Дон Кихота». Изображая совершенного человека, и искусство может стать совершенным — достигнуть полной гармоничности, уравновешенности между формой и содержанием, значительности и масштабности повествования, внутреннего спокойствия и торжествующего оптимизма, слить воедино героизм и поэзию.

Взоры художников эпохи Возрождения были обращены к Древней Греции. Как можно заключить из характеристики, которую дает Гамлет своему отцу [1], Шекспир вырабатывал представление о совершенном человеке, опираясь на древних греков.

История мировой литературы со всей убедительностью и наглядностью показывает, как в последующие эпохи многие крупнейшие писатели стремились — осознанно или неосознанно — достигнуть того же результата, применительно к своему времени, который был достигнут Гомером в его эпоху. Подтверждением этой мысли могут служить хотя бы такие эпические произведения, как «Энеида» Вергилия и «Освобожденный Иерусалим» Тассо. Ни тот, ни другой поэт, разумеется, не оказался на уровне Гомера, хотя каждый из них внес свой вклад в развитие мировой литературы, ее методов и средств изображения человека и окружающей его действительности. Вергилий придал эпическому жанру злободневный характер, а Тассо, в сравнении с греческим эпосом, значительно

---

[1] Он человек был в полном смысле слова,
Уж мне такого больше не видать.

Акт первый. Сцена вторая

В другом месте, обращаясь к матери, Гамлет говорил о своем отце, что он соединяет в себе

Собранье качеств, в каждом из которых
Печать какого-либо божества,
Дающих званье человека.

Акт третий. Сцена третья.
Перевод Б. Пастернака.

И действительно, Гамлет сравнивает отца и с Зевсом, и с Аполлоном, и с Меркурием.

lib.pushkinskijdom.ru

углубил и развил средства индивидуальных психологических характеристик. Однако оба они, и Вергилий и Тассо, положив в основу сюжета своих произведений события большого исторического масштаба, отвели очень малую роль в их развитии человеческой инициативе. В обоих произведениях ход событий направляется не усилиями людей, а божественным провидением или роком.

У Гомера, несмотря на мифологический характер его мировоззрения, человек активен и самодеятелен. Боги Гомера, как правильно писал еще Гегель, в основном, так сказать, санкционируют делаемое людьми, лишь в редких случаях непосредственно вмешиваясь в ход событий. Гомеровские поэмы продолжали сохранять значение недосягаемого образца для всех последующих поколений. Только спустя более двух тысячелетий с момента создания их, именно в эпоху Возрождения, сложились условия, позволившие художникам приблизиться к этим образцам. И нет сомнения, искусство эпохи Возрождения явилось высочайшим достижением человечества в области художественного творчества за весь послегомеровский период. Потом только XIX век снова выдвинул художников, ставивших и решавших великие вопросы, связанные с судьбами всего человечества.

Человек Возрождения — творец жизни, своей энергией и активностью, своим хозяйским взглядом на мир он близок человеку Древней Греции, но в отличие от него не ищет у богов санкций своим действиям, он сам берет на себя все бремя ответственности.

Искусство эпохи Возрождения вследствие всего этого могло превзойти — и действительно превзошло — древнегреческое искусство в средствах характеристики человеческой личности. Тут в первую очередь следует назвать Шекспира и Сервантеса. В известном письме к Лассалю Энгельс прямо говорит о превосходстве Шекспира над древнегреческими поэтами в смысле разработанности человеческих характеристик. Глубокий анализ характеров Шекспира и Сервантеса дан в «Эстетике» Гегеля. Оба они, согласно Гегелю, отличались величайшей верой в человека и изображали лучшие человеческие характеры как изначально благородные, возвышенные и многосторонне духовно одаренные. Таковы, в частности, Гамлет и Дон Кихот — при всей противоположности их натур. Их требовательность и к миру, и к себе находится на самой высокой точке, разумеется, в определенных, исторически ограниченных пределах и формах. В результате сквозь их личные судьбы просвечивают судьбы народов и всего человечества. И это притом, что Гамлет вовсе бездействует, весь ушел в себя; Дон Кихот же действует, лишь впадая в безумие. Внешний мир враждебен и тому, и другому.

Тот апофеоз человеческой личности как таковой, который звучит на страницах Шекспира и Сервантеса, не имеет ничего общего с антропологизмом. Они защищают человека и человеческие условия его жизни. И тот факт, что Гамлет и Дон Кихот изображены как изначально благородные натуры, выражает не противопоставление биологического социальному, но отрицание социального, лишенного гуманистической основы.

Шекспир и Сервантес, каждый по-своему, с гениальной проницательностью уловили эту черту новой, буржуазной эпохи. А следовательно, их художественный метод обладал и силой социального анализа, который они блестяще применяли в необходимых случаях. Об этом с достаточной убедительностью говорит тот факт, что Маркс, показывая власть денег над человеком капиталистического общества, не раз обращается за иллюстрациями к Шекспиру.

Гамлет пассивен не потому, что это заложено в его природе, что у него не хватает решимости. Весь его большой ум, вся его чуткая и тонкая

lib.pushkinskijdom.ru

душа ушли в себя, поглощены общими вопросами. И когда он говорит, что «распалась связь времен», то соотносит себя с миром в целом. В этом суть характера Гамлета, его мирообъемлющего философского содержания.

Дон Кихот — натура, противоположная Гамлету. Он более живет в своих действиях, чем в размышлениях. Нельзя сказать, однако, чтобы он вовсе не понимал своей эпохи. Напротив, он хорошо понимает, что его эпохе нужен подлинный героизм и гуманизм. Дон Кихот, как очень тонко подметил Томас Манн, впадает в безрассудство и даже безумие, когда действует, и большей частью разумен в своих рассуждениях.

Дон Кихот, как и Гамлет, мыслит себя в соотношении со всем человечеством.

Таким образом, говоря о противоположности натур Гамлета и Дон Кихота, не надо забывать и о сходстве между ними. Их породила одна эпоха, они воплощают такие общие черты лучших людей своего времени, как возвышенность ума и благородство души, с одной стороны, и как полный раздор с действительностью, с другой.

Как видим, и Шекспир и Сервантес мечтали об идеальном, совершенном человеке своего времени, но изобразили его в своих произведениях со всеми противоречиями его ума и души, как фигуру не эпическую, а трагическую. Дон Кихот ведь трагичен не менее Гамлета.

Тут напрашивается важный вывод: в своем приближении к идеалу искусство нового времени приобретало не героический, а трагический характер. Противоречия между идеальным по своим возможностям героем и средой, миром в целом, оказались на данной ступени исторического развития неразрешимыми — и не потому, чтобы герой был малодушен, а потому, что ему противостояла сила, борьба против которой была бы бессмысленной. Лучшие герои Шекспира прекрасно понимают тщетность каких бы то ни было попыток сломить эту темную силу, управляющую миром, и, не подчиняясь ей, с глубокой болью сознают неизбежность гибели всего, что есть лучшего в мире, в том числе и собственную гибель. Таковы, в частности, Гамлет и Ромео. Они — противники суеверия и отнюдь не фаталисты. Та сила, что в значительной степени парализует их волю, особенно волю Гамлета, проникла в души самих людей и сделала мир ареной «безобразия и зла».

Шекспир и Сервантес изображают трагизм своих героев, как результат столкновения их с исторической необходимостью, не оставляющей надежд на осуществление гуманистических идеалов. Не говоря уже о Дон Кихоте, даже Гамлета нельзя воспринимать непосредственно как идеальный характер. Таковым он является лишь в своей субстанции, в своих суждениях о мире, но не в действенном отношении к миру.

После Шекспира и Сервантеса лишь Гете, а потом великим реалистам XIX века — Толстому в особенности — удалось в такой же или еще большей степени приблизиться к идеальному искусству нового времени. Характерно, что в их произведениях нередко с большой силой звучит трагическая нота. Но это уже трагизм другого рода. Источник его,— с одной стороны, глубокие внутренние противоречия героя, а с другой — засасывающая сила прозы жизни, которая не имела никакой власти над Гамлетом и Дон Кихотом. Герои великих романов XIX века, как правило, стоят много ниже Гамлета и Дон Кихота в смысле высоты и чистоты своих духовных устремлений. Но у них есть и одно великое преимущество перед своими предшественниками: сильно развитое чувство жизни, которое делает их при известных условиях способными применять героические усилия для преодоления трагических коллизий. Поэтому в реалистической литературе XIX века ощутима тенденция героического эпоса

lib.pushkinskijdom.ru

нового времени. В «Дон Кихоте» героизм выступает еще в трагикомическом обличии.

Между литературой XIX столетия и литературой эпохи Возрождения пролегает как связующее звено литература эпохи Просвещения. Эпоха Просвещения — закономерное продолжение эпохи Возрождения с ее пафосом преобразования мира соответственно высоким гуманистическим идеалам и со всеми ее противоречиями. Стремление к овладению положительными знаниями и к устройству жизни на основе требований разума и здоровых человеческих чувств сделалось гораздо более распространенным в новую эпоху и приобрело к тому же ярко выраженную социальную тенденцию, прежде всего, конечно, антифеодальную. В условиях, когда третье сословие переживало подъем, со всей очевидностью обнаружилась губительность социальных привилегий дворянства для человеческого характера, для проявления его инициативы. Против них и обрушивались идеологи революционной буржуазии. Защита человека оборачивалась, таким образом, защитой буржуазных условий существования. Человек, которого поднимала на щит революционная мысль XVIII века, социально более конкретен, чем тот, за которого боролись крупнейшие деятели эпохи Возрождения, но несравненно меньше по своим масштабам.

Энгельс писал о людях Возрождения, что они «были чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными», что они жили «всеми интересами своего времени». «Отсюда та полнота и сила характера, которая делает из них цельных людей» [1]. XVIII век также выдвинул своих великих мужей и мыслителей, которые готовили Францию к восприятию грядущей революции и сами выступали весьма революционно, но все же, по словам Маркса, «поэзия прозы» наиболее соответствует «прозаической натуре XVIII столетия».[2]

В эпоху Просвещения человеческий характер в своем настоящем бытии раскрылся, как целиком обусловленный столкновением различных социальных интересов. На смену гуманизму Возрождения с преобладанием в нем общечеловеческого начала пришел гуманизм революционной буржуазии с ее социально конкретными, но и неизмеримо более узкими идеалами, классовую ограниченность которых она пыталась прикрыть одеждами республиканского Рима.

В соответствии с таким изменением структуры общества и человеческого характера изменилось и направление литературы. Пафос социального анализа и социальных обличений стал преобладающим в ней, поскольку дело касалось настоящего. Когда выдвигалась тема будущего, западноевропейские писатели XVIII века, как правило, целиком становились на почву рационализма. Примечательной чертой эпохи была безграничная вера в разум, который открыл неразумность существующих социальных отношений и не убедился еще на основе опыта истории в невозможности рационалистически сконструировать будущее.

В последние два-три года наше литературоведение в связи с постановкой вопроса о возникновении и развитии реализма неоднократно сопоставляло метод художников Возрождения с методом художников Просвещения и в целом правильно констатировало усиление пафоса социального анализа у последних. Вряд ли, однако, справедлива мысль, что Шекспир разработал только способ раскрытия психологического детерминизма человеческой личности, а писатели эпохи Просвещения, опираясь на его достижения, утвердили и способ обнажения ее социального детерминизма. Думается, речь может идти лишь об усилении и углубле-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т XIV, стр. 476
[2] Там же, т. I, стр. 210.

lib.pushkinskijdom.ru

нии средств социальных характеристик у писателей эпохи Просвещения, но не об их открытии. Особенности шекспировских характеров, принадлежащих определенной исторической эпохе, таковы, что они не нуждаются еще в какой-то дополнительной обусловленности. Мы знаем о них, все, что нужно для их понимания. Другая эпоха поставит другие вопросы, и другие художники ответят на них. Даже и от Шекспира нельзя требовать того, чего не требовала от него жизнь его эпохи. Наивно обвинять его в том, что он чего-то «недопонимал».

Шекспира провозгласили у нас отцом реализма. Оно так и есть. И все же, пожалуй, правильнее было бы назвать его одним из отцов искусства нового времени, т. е. и реализма и романтизма. Мирообъемлющие конфликты на основе разлада могучей человеческой личности с окружающим ее миром, столь характерные для романтического искусства, всесторонне разработаны Шекспиром.

Сделав шаг вперед в смысле изображения человека как продукта социальной среды и общей исторической обстановки, литература эпохи Просвещения вместе с тем отступила от некоторых завоеваний литературы Возрождения. Во-первых, она менее последовательно осуществляла общие требования искусства, так как, проникшись духом абстрактного рационализма, нередко желаемое выдавала за сущее. Во-вторых, картина мира, которая рисовалась ею, сделалась более конкретной в частностях, хотя и весьма существенных, но зато менее всеохватывающей. Однако в XVIII веке был сделан еще один шаг в направлении создания эпоса нового времени.

Примечательно, что менее всего было эпоса в произведениях формально эпических, каковы, например, эпопеи Вольтера и Клопштока, ибо нельзя было старый жанр механически использовать для воплощения нового содержания. Интересы частного человека задолго до этого приобрели решающее значение в общественной жизни, и литература не могла не считаться с этим обстоятельством. И действительно, на смену эпопее давно уже стал выдвигаться роман; в XVIII веке он полностью утвердился в литературах Западной Европы. Роман, собственно, и складывался как эпос нового времени, на Западе — как эпос буржуазной эпохи.

Так, например, романы Фильдинга и Дефо в определенном смысле можно отнести к буржуазному эпосу, ибо в них мы находим широкие картины социальной жизни эпохи, а вместе с тем героя активного, деятельного, причем деятельность его разносторонне обусловлена самой действительностью. Фильдинг и Дефо, как Шекспир и Сервантес, изображают своих героев как людей, изначально обладающих хорошими качествами. Но тогда как Гамлет и Дон Кихот изначально благородны и возвышенны, Том Джонс и Робинзон Крузо — просто порядочные, хорошие люди. Это принципиальная разница. Гамлета и Дон Кихота заботит судьба всего человечества, Тома Джонса и Робинзона Крузо — только собственная судьба. Фильдинг и Дефо показывают своих героев в непрерывных столкновениях с самыми различными обстоятельствами и строят романы как приключенческие. Если роман Фильдинга («История Тома Джонса, найденыша») проводит идею о хорошем человеке, который, несмотря ни на что, всегда остается хорошим, то Дефо в своем романе («Робинзон Крузо») делает акцент на действенном начале в человеке, на том, что для человека не существует непреодолимых препятствий.

Герой Фильдинга преодолевает бесконечное число коварных замыслов своих недоброжелателей; герой Дефо борется не столько с людьми, сколько с обстоятельствами. Оба романа с эпическим размахом рисуют действительность, но это еще элементарный эпос нового времени, ибо факты действительности даются в них как сумма слагаемых.

lib.pushkinskijdom.ru

В числе основных предпосылок древнегреческого эпоса была целостная гармоническая личность, ее единство с обществом. В новое время эпичность искусства возникает на другой почве, так как личность нового времени охвачена внутренними противоречиями. Поэтому единство ее с миром мыслимо лишь на путях преодоления этих противоречий, в чем со всей силой и могут сказаться ее героические свойства.

В большинстве своем романисты XVIII века не подошли еще к глубокому постижению и изображению внутренних противоречий героя. Отсюда еще сравнительно поверхностное единство их героев с действительным миром. Так, герой Фильдинга погружается в действительность лишь постольку, поскольку последовательно отстаивает принципы порядочного человека. О героизме Тома Джонса, найденыша вовсе не приходится говорить. Что касается Робинзона Крузо, его поведение в известном, весьма ограниченном смысле, героично, так как побудительной причиной его действий является желание преодолеть будничность и прозаичность буржуазного быта. Кстати сказать, этот мотив станет одним из ведущих в литературе XIX века. Но как изменится его содержание и характер! Отталкиваясь от буржуазной повседневности, Робинзон Крузо не только ни в чем не изменил принципам буржуазного поведения, но своим героизмом всемерно укреплял их. Несомненно, что «Робинзон Крузо» — одна из самых буржуазных книг XVIII века. И как раз в этой книге объективно, независимо от воли автора, с необычайной силой была вскрыта будничность и скука буржуазного бытия. В литературе XIX века преодоление прозы буржуазной действительности разовьется в тенденцию осуждения и отрицания ее в целом.

Весьма важную роль в становлении романа как эпоса нового времени сыграл Руссо. Герой Руссо не столько действует, сколько размышляет, вглядывается в мир и в самого себя. Поэтому противоречия его ума и души выступают с необыкновенной силой. Он приходит к заключению о враждебности человеку всех существующих норм общественной жизни. Сила и глубина его размышлений о человеке и человечестве достигают уровня, на котором стояли герои Сервантеса и Шекспира. Он имеет в себе немало предпосылок стать истинно эпическим лицом, но, с другой стороны, в нем не меньше предпосылок и обратного порядка. Поэтому Руссо как романист, прокладывая дорогу эпосу нового времени, сам же и задерживал процесс его развития.

Героя Руссо характеризует высокая, почти безграничная требовательность к себе и к людям, стойкость и даже героизм в осуществлении этой требовательности. Ему свойственен также величайший пафос анализа, направленный и на себя, и на всё окружающее, а вместе с тем пафос неутомимых идейных и нравственных исканий. Всё это придает его внутренней, духовной деятельности во многих отношениях эпический размах, причем эпические черты героя формируются на почве действительности нового времени, т. е. на почве внутренних противоречий человеческой личности и раздора ее со сложившимися формами общественной жизни. В силу этого явления будничной, прозаической действительности, героически преодолеваемые человеком, сами по себе не сказываются отрицательно на поэтической стороне книг Руссо. Захватывая большие пласты повседневности со всей ее прозой и скукой, они во многих отношениях остаются книгами поэтическими и героическими.

Герой Руссо обладает чертами, которые резко отделяют его от героев Шекспира и Сервантеса. Шекспир и Сервантес ставят своих героев в такое положение, в котором со всей очевидностью вскрывается их неспособность внести порядок в неупорядоченный и хаотический мир. Поэтому шекспировские и сервантесовские герои не наделены аналитическими свой-

lib.pushkinskijdom.ru

ствами ума в строгом смысле этого слова. Они мыслят синтетически. Их единство со всем человечеством — в безграничной любви к нему. Сила же ума героя Руссо заключается прежде всего в страсти к анализу. Он хочет преодолеть хаос в мире и в человеческом сознании и таким образом пытается установить единство с миром не только посредством работы мысли, но также при помощи философски обоснованных действий. Но так как философские убеждения его утопичны, то результат получается отрицательный. Он постоянно наталкивается на неподатливый материал, и в конце концов для него становится неизбежен уход от реальной исторической действительности. Отсюда перегруженность книг Руссо всякого рода рассуждениями, морализированиями, введение в повествование в большом количестве писем и дневников. От этого страдала художественная сторона книг Руссо, и по своей форме они оказывались менее эпичными, чем романы Фильдинга и Дефо.

Колоссальное влияние на развитие человеческой личности в XVIII веке оказала французская буржуазная революция. Руссо являлся одним из крупнейших идеологов ее, причем он больше, чем кто-либо другой, был связан с плебейскими интересами в революции.

Большую роль в создании эпоса нового времени сыграл Гете, творчество которого развивалось под сильнейшим воздействием идей французской буржуазной революции. Гете-романист в литературе часто трактуется как до известной степени продолжатель традиций Руссо. Действительно, героев Руссо и Гете объединяют такие черты, как отрицательное отношение к давно сложившимся дворянским и к утверждавшимся буржуазным формам жизни; основополагающей идеей в жизни для них является идея перевоспитания человека и человечества. Но к осуществлению этой последней они идут разными путями. В отличие от героя Руссо герой Гете до конца остается на почве реальной действительности и не становится на позицию утопизма. Во имя преобразования мира и человека он не отрекается от завоеваний цивилизации. По его мнению, цивилизованный человек вполне способен преодолеть в себе всё недостойное; надо только, чтобы он сумел правильно определить свое призвание, найти здоровое зерно в своей натуре. Поэтому в романах Гете, в частности в «Вильгельме Мейстере», главными действующими лицами являются люди чрезвычайно возвышенного и благородного характера. Конечно, это избранные натуры. Но в условиях Германии XVIII века с ее еще не очень развитыми капиталистическими отношениями (окончательная редакция первой части «Вильгельма Мейстера» завершена в 1793—1795 годах) такой принцип не был отступлением от художественной правды.

Тут приходится снова вспомнить о Шекспире и Сервантесе. Они жили в эпоху становления буржуазных отношений и потому противопоставляли этой эпохе человека, к ней непричастного, как будто вышедшего из другого мира. Позиция Шекспира и Сервантеса в отношении к эпохе в целом одинакова, но аспекты освещения идеала и действительности различные. От этих двух гигантов тянется нить к литературе XIX века, которая подняла их художественные завоевания на новую ступень. В ней воссоединились шекспировский и сервантесовский аспекты, т. е. глубочайший психологический анализ и пафос обличения пошлой действительности во всех ее повседневных проявлениях.

Когда писал Гете, уже невозможно было представить идеального человека, как сложившегося вне буржуазной действительности. Он сам стал неотделимой частью ее и потому не мог быть противопоставлен ей. Раздор с действительностью сделался для него и раздором с самим собою, и он сначала допускал возможность преодоления того и дру-

lib.pushkinskijdom.ru

гого раздора, т. е. перевоспитания самого себя и усовершенствования мира.

Герой Гете, как и герой Руссо, хотя и на свой особый лад,— аналитически мыслящий человек, он ищет способы и средства переделки и совершенствования мира и людей, начиная с самого себя. Вот эта аналитичность, свойственная и методу Руссо, и методу Гете, прокладывала пути к аналитическому реализму XIX века. Но анализ у Руссо и у Гете значительно уступает по своей силе тому, который затем появится у Бальзака, Стендаля, Толстого, Достоевского и других великих романистов следующего столетия. Герои романов Руссо и Гете — люди относительно более целостные и гармоничные, их раздумья о мире и о человеке не носят еще трагического характера. Тем не менее они уже основательно погружены в самих себя. Задача показать целостную гармоническую личность, но не как в самой себе определившуюся, а в стремлении к высокой цели и в усилиях достигнуть ее выдвинула перед Гете — не только гениальным писателем, но и величайшим мыслителем-философом — вопрос о природе нового эпоса, каковым мог быть только роман. Вот его суждение на этот счет в первой части «Вильгельма Мейстера»: «В романе должны изображаться по преимуществу мысли и события, в драме — характеры и поступки; роман должен двигаться медленно, и мысли главного героя, во что бы то ни стало, должны сдерживать стремление целого к раскрытию»[1]. В этих словах схвачен один из самых существенных признаков романа, каким он становился в западноевропейской литературе XVIII века и главным образом каким он стал в XIX столетии — не только в Западной Европе, но уже и в России.

Неверно думать, что в XIX веке литература не имела возможности изображать значительные человеческие характеры (такую мысль отстаивает, в частности, Ральф Фокс в известной книге «Роман и народ»). Дело обстоит гораздо сложнее.

Процесс измельчания личности действительно происходил, и он был связан с тем, что буржуазия становилась все менее революционным классом, пока она окончательно не скатилась на реакционные позиции после революции 1848 года. Но одновременно протекал и другой процесс, обратного свойства — формирование значительных характеров под влиянием растущих токов народного движения. Это обстоятельство имел в виду Энгельс, отмечая, что Бальзак видел и настоящих людей именно там, где они были. Пускай эти люди и не сделались главным предметом изображения крупнейших романистов на Западе, но самим фактом своего существования они оказывали большое влияние на их творчество. Это были люди, которых выдвинула история и которые, понимая, что справедливость на их стороне, опирались в своих действиях на реальный ход событий, видели в этом свою силу, залог своей победы. Историзм поэтому делается самым характерным свойством передовой мысли, он проникает и в литературу, определяет собою существенные признаки ее, в частности тот, на который указал Гете в своей характеристике романа. Реалистическая литература становится исследовательской по своему духу, ибо историзм и выражается во всестороннем исследовании жизни, закономерностей ее движения и развития. Благодаря этой своей особенности литература XIX века стала эпической, при этом не только не утратила, а напротив, еще более усилила и развила средства исследования и изображения частной жизни частного человека. Последнее обстоятельство осложнило и даже в известном смысле задержало рождение нового эпоса.

[1] Гете, Собрание сочинений в тринадцати томах, юбилейное издание, т. VII, Гослитиздат, М., 1935, стр. 309.

lib.pushkinskijdom.ru

На этой почве как раз и развернулась великая битва за то, чтобы проза жизни, от изображения которой нельзя было отказаться, не погубила поэзию искусства.

В великой битве за совершенное искусство нового времени наряду с западноевропейской литературой приняла участие и русская литература. К этому времени Россия по формам государственной и общественной жизни успела стать европейской страной, не утеряв особенностей своего исторического развития. В силу того, во-первых, что она прошла путь, существенно и даже принципиально отличавшийся от пути, пройденного западноевропейскими странами, во-вторых, что теперь путь ее во многих отношениях приблизился к их пути и, в-третьих, что, несмотря на это, он оставался все-таки особенным,— в силу всех этих обстоятельств русская литература сделала не меньше, а, пожалуй, даже больше, чем каждая из передовых западноевропейских литератур, в смысле приближения к идеалу совершенного искусства нового времени.

2

Русская литература зарождается лишь в первых веках второго тысячелетия нашей эры. Процесс ее зарождения, становления и развития своеобразно отражает процесс формирования и роста русского государства, русской нации и личности русского человека.

Историю русской литературы делят на древнюю (от момента зарождения и включительно по XVII век) и новую (XVIII и XIX столетия). Это деление следует признать правильным, хотя оно и не совпадает с периодами исторического развития России. Россия с XI по XVII век пережила древний и средневековый периоды и вступила в период, содержавший в себе некоторые признаки нового времени. Однако в развитии России за всю эту историческую полосу не происходило таких крутых переломов, какие имели место в западноевропейской истории, например, при переходе от античного мира к образованию варварских государств или от Средневековья к Возрождению.

Характерными признаками древней русской литературы являлись: ее сравнительно медленное и плавное развитие, нераздельность художественного мышления с религиозной формой сознания, отсутствие в ней широко разработанных человеческих характеров со сложной психологической структурой.

Процесс развития русской культуры древнего времени был задержан целым рядом обстоятельств, в числе которых, пожалуй, первое место принадлежит татарскому нашествию. Культура Киевской Руси, не знавшая татарского ига, во многих отношениях находится на уровне современной ей общеевропейской культуры.

Нельзя, однако, понимать дело таким образом, что, сохраняя на протяжении ряда столетий некие устойчивые признаки, русская литература не претерпевала при этом никаких изменений. Исследователи древней литературы достаточно убедительно показали, что это было совсем не так. Древнерусские писатели постепенно овладевали умением создавать обобщающие человеческие образы, анализировать внутреннюю жизнь человека, его психологию, а тем самым устанавливать логику его поступков, закономерность его поведения. Однако в то время, когда в русской литературе еще только вырабатывались эти художественные средства, писатели Западной Европы при их помощи уже создавали свои выдающиеся произведения. Сопоставив эти два факта, мы должны будем признать, что русская литература значительно отста-

lib.pushkinskijdom.ru

вала от западноевропейской. Но такая голая констатация сама по себе ничего не дает. Дело в том, что к овладению теми художественными средствами, которые уже получили высокое развитие на Западе, русская литература шла своим особым путем, не теряя, а укрепляя и расширяя свою национальную специфику в области и содержания и формы. Не надо смешивать уровень развития литературы с ее характером, особенностями.

Указанные выше признаки древнерусской литературы являются закономерным следствием всего русского исторического процесса. Для нас чрезвычайно важно уяснить хотя бы некоторые из особенностей русского национального характера, складывавшихся в ходе исторической жизни страны.

О русском человеке за весь длительный период его исторического развития можно сказать, не боясь впасть в преувеличение, что забота о судьбе родины у него всегда стояла на первом плане, хотя притом он не отказывался и от защиты своих личных и классовых интересов, не являлся каким-то беспочвенным альтруистом. Ему была присуща мечта о счастье, о прекрасном мире, в котором все люди станут братьями по духу. И не только мечтал он об этом, но и готов был положить жизнь за осуществление своей мечты. Русская история богата примерами героических подвигов отдельных личностей во имя избавления народа от гнета и нищеты, во имя его свободной прекрасной жизни; в русской истории нет недостатка и в массовых народных движениях. Но все это в течение многих веков не давало ощутимых практических результатов. И это говорит не о какой-то особой прочности и силе русской государственности, но более всего о характере русского исторического процесса.

Это вовсе не значит, что в истории западноевропейских стран совершенно не было аналогичных явлений. Все дело в том, *когда* они были и *какое* место занимали в историческом процессе.

Трудовые массы России с древних времен были втянуты в тяжелую борьбу с внешними врагами — половецкое нашествие, татарское иго, многочисленные нападения западных «соседей». Либерально-буржуазные историки, а вслед за ними и Плеханов, в период написания «Истории русской общественной мысли» сомкнувшийся с ними в некоторых пунктах концепции русского исторического процесса, выдвинули «теорию» о мирном сосуществовании классов, перед лицом иноземных нашествий будто бы отказывавшихся от своих классовых интересов и объединявшихся в одно целое. «Теория» эта в корне ошибочна, так как законы классовой борьбы всюду сохраняют свою силу; кроме того, она давала извращенную трактовку русского национального характера. Выступая на защиту отечества, русские трудящиеся люди не забывали о своих интересах, но практически борьба за них ослаблялась. Вспомним сцену мужицкого бунта в «Войне и мире», мечту богучаровских крестьян переселиться на «теплые реки». Это происходило во время нашествия Наполеона. Многочисленные войны, которые вела Россия за свою независимость, особенно же татарское иго, терзавшее ее более двух веков, страшно задерживали рост и развитие всех ее жизненных сил. В стране создалось такое положение, при котором угнетенные массы, оставаясь разобщенными и отсталыми по своему сознанию, не могли научиться борьбе за свои интересы, за воплощение их в жизнь. Безрезультатность борьбы тем не менее вела не к затуханию ее, а к еще большему разжиганию, не к сужению требований от жизни, а к новому и новому расширению их. Поэтому и так называемую сложность русской души не следует понимать как какое-то бессмысленное

lib.pushkinskijdom.ru

блуждение в потемках. Это были жадные, неутомимые, бесстрашные поиски света.

Одной из характерных черт русского мышления является бескомпромиссность требований. Об этом писали многие, но особенно ярко и сильно — Герцен и Белинский.

Герцен, с мнением которого мы не вполне можем согласиться, рисует приблизительно следующую картину. В Западной Европе было совершено много революций, которые приводили к тем или иным изменениям в государственном и общественном устройстве. Однако эти изменения носили по большей части половинчатый характер, в результате чего западноевропейскому человеку приходилось мириться с полуистинами, удовлетворяться лишь частичным осуществлением своих требований, что не могло не придавать его характеру известной узости и практицизма. А между тем общественные перевороты в странах Западной Европы принимались за подлинный прогресс. Они являлись таковыми, но только для своего времени, а в ходе истории поворачивались другой стороной, и оказалось, что из «всей их совокупности мало-помалу воздвигались стены новой тюрьмы. В начале нашего века (т. е. XIX,— *Б. Б.*) мыслящие люди это заметили, но тут же они увидели всю толщину этих стен и поняли, сколько надо усилий, чтобы пробить их» [1].

В древней Руси не было революционных переворотов. Но после петровских реформ возможность их не исключалась. Над русской мыслью не тяготело бремя прежних полуистин и полупредрассудков, она не была скована воспоминаниями о прошлых революциях с их полумерами. Это ставило ее в определенном смысле в более выгодное положение по сравнению с тем, в котором находилась западноевропейская мысль.

Герцен об этом пишет так: «Было очевидно, что ни Западная Европа, ни современная Россия не могли идти далее своим путем, не отбросив полностью политические и моральные формы своей жизни. Но Европа, подобно Никодиму, была слишком богата, чтобы пожертвовать большим преимуществом ради какой-то надежды; евангельским рыбакам не о чем было жалеть, легко сменить сети на нищенскую суму. Достоянием их была живая душа, способная постигать Слово» [2].

Эти слова напоминают знаменитое изречение марксизма относительно того, что̀ может выиграть и что̀ проиграть пролетариат в борьбе за свое освобождение.

Однако необходимо отметить, что Герцен явно недооценивал историческое значение буржуазных революций на Западе. По его мнению, следствием их был лишь рост буржуазного эгоизма, мещанства, в котором он видел подлинную трагедию Запада, конец прогресса. Герцен недооценил другого результата буржуазного развития на Западе — роста пролетариата. Духовная драма Герцена в том и заключается, что на его глазах на Западе отходила в прошлое «революционность буржуазной демократии», «а революционность социалистического пролетариата *еще не* созрела» [3]. Этим объясняется его во многом отрицательное отношение к завоеваниям буржуазных революций. Он не смог встать на точку зрения историзма по отношению к ним. Будущее человечества поэтому он связывал преимущественно с исторической судьбой России, считая русского человека в потенции социалистом. Противопоставляя в таком смысле Россию Западу, Герцен делает вторую ошибку. Он ста-

[1] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 240—241.

[2] Там же, стр. 241.

[3] В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 10.

lib.pushkinskijdom.ru

новится на путь утопизма, сближаясь в некоторых пунктах своей философско-исторической концепции со славянофилами.

Герцен допускает ошибки в оценке человеческого характера как Западной Европы, так и России XIX века: первый он явно недооценивает, а во втором часто не замечает исторически обусловленных недостатков. Герцен считает, что взаимодействие между этими характерами относится только к прошлому, в будущем оно, с его точки зрения, вряд ли возможно.

Таким образом, во взглядах Герцена на русский национальный характер, в его соотношении с западноевропейским, сочетаются правильные и глубокие мысли с ошибочными утверждениями. Герцен прав, когда он отмечает, что слабое развитие буржуазных отношений в России являлось известным плюсом русского человека как представителя основной массы нации. Но Герцен заблуждается, думая, что опыт буржуазных революций будет служить лишь помехой человечеству на путях движения к его лучшим идеалам.

В. И. Ленин создал стройную и глубокую философско-историческую концепцию, согласно которой подлинная сила русского освободительного движения — в слиянии вековых национальных традиций с опытом идейных и политических движений в странах Западной Европы и во всем мире.

В своей характеристике русского исторического процесса В. И. Ленин опирался на все достижения передовой русской общественной мысли, особенно на таких ее представителей, как Герцен, Белинский, Чернышевский и Плеханов, практическая и теоретическая деятельность которых стала возможна именно как результат соединения русской национальной традиции с идейно-политическим опытом всего человечества. Не забудем известного высказывания В. И. Ленина о путях движения русской мысли к марксизму.

Примечательными становятся в этом свете слова Белинского о том, что в его время личность русского человека находилась еще в эмбриональном состоянии. Белинский строго разграничивает понятия «характер» и «личность». По его мнению, черты характера русского человека со всей силой сказались уже в глубокой древности, когда он отстаивал независимость своей родины; личность же его стала окончательно определяться лишь в XIX веке. Действительно, сначала активизация личной мысли охватила лишь образованные слои русского общества, которые вскоре выделили из своей среды первых русских революционеров. Потом постепенно этот процесс захватывал все более широкие пласты населения, и уже, например, к 60-м годам, по словам В. И. Ленина, в голове темного и забитого крестьянина начали бродить революционные мысли. Недаром реакционные идеологи так резко выступали против «принципа личности».

Характер и личность человека, разумеется, неразделимы, но процесс формирования их может не вполне совпадать во времени. Определившиеся черты личности русского человека оказывали затем влияние на его характер, значительно ранее установившийся в некоторых своих существенных чертах. Но, с другой стороны, надо знать, как эти последние проявляли себя раньше, чтобы понять интенсивный процесс развития личности русского человека. Вероятно, мысли Белинского требуют уточнения, но во всяком случае они заслуживают глубокого внимания.

С древних времен русский человек отличался бескомпромиссностью требований. С этим связаны многие особенности подвигов и героизма русского человека. Подвижники были всюду, но русское подвижничество совершенно особого склада. История Западной Европы знает подвижников науки, религиозных фанатиков, самоотверженных революционных

lib.pushkinskijdom.ru

борцов; знает она и подвиги общественные по своему содержанию и религиозные по форме. Отличительная черта западноевропейского подвижничества — определенность форм и ясность целей, каковы бы они ни были. С развитием цивилизации на Западе религиозное подвижничество, точнее — фанатизм, полностью исчезло, и в XVIII, а тем более в XIX веке, о нем и речи не могло быть. По-другому обстояло дело в России. Русское подвижничество в отдельных своих звеньях сохраняло связь с религией даже в XIX веке, и это наложило определенный отпечаток на деятельность некоторой части русских подвижников. В то же время важно подчеркнуть, что русское подвижничество всегда и во всем исходило не из минимума, а из максимума запросов. Бескомпромиссность требований и породила в русском подвижничестве такую черту, как аскетизм.

Особо следует сказать о русском революционном подвижничестве, появившемся только в XIX веке. Для него в еще большей степени характерна бескомпромиссность требований и высшая форма преданности общим интересам, но оно до конца просветлено великими, всечеловеческими идеями. Тем не менее и русскому революционному подвижничеству в допролетарский период были присущи черты аскетизма, так ярко воплощенные Чернышевским в образе Рахметова. Слабые черты русского подвижничества шли от тех слабостей, которые содержались в самом движении масс в России вплоть до революции 1905 года Первая русская революция принесла с собой исторический конец всем тем условиям, которые порождали явления, подобные толстовщине.

Таковы некоторые из исторических и социально-психологических предпосылок, предопределивших своеобразие русского и западноевропейского художественного мышления и искусства.

В западноевропейской литературе рано появилась тенденция к анализу социальных отношений, который, однако, в средние века затемнялся схоластикой и догматикой, подавлявшими самую человеческую личность.

Человек сам себе хозяин, и поскольку он осознал это и строит свою жизнь в соответствии с этим, он действительно велик — вот основной идейный и художественный принцип великих художников Возрождения, в частности Шекспира и Сервантеса, которые при этом с поразительной глубиной и точностью обнажили разносторонние и решающие влияния социальных условий на человека.

В эпоху Просвещения идеалы даже самых лучших людей, как правило, укладывались в рамки интересов тех общественных кругов, к которым они принадлежали. И если эти идеалы приобретали в определенном смысле общенародное и даже общечеловеческое значение, то это объясняется тем, что указанные общественные круги придерживались в то время наиболее прогрессивных взглядов на общественное устройство. Вполне понятно, что и литература эпохи изображала человека преимущественно лишь как представителя данной социальной среды, и он являлся выразителем общенародных и общечеловеческих интересов только в той мере, в какой среда, его выдвинувшая, занимала прогрессивные позиции. Наиболее яркие примеры отступления от этого общего правила связаны с литературной деятельностью Руссо и в особенности Гете. В произведениях того и другого писателя мы встречаемся с ясно ощутимыми эпическими тенденциями и элементами общечеловеческого содержания, причем отличительным признаком последних является то, что они не просто выражают социальные идеалы определенных прогрессивных общественных кругов, но непосредственно и прямо затрагивают судьбы всего народа и всего человечества.

lib.pushkinskijdom.ru

XIX век в Западной Европе углубил водораздел между социальными и общенациональными интересами, в особенности же — между социальными и общечеловеческими. Идеалы буржуазии окончательно обнажили свой узкоклассовый, эгоистический смысл. Буржуазная интеллигенция теперь уж никак не могла помириться с такими идеалами, но своих собственных у нее не появилось. Она критиковала буржуазию и дворянство за их классовый эгоизм,— и в этой ее критике в той или иной мере отражались общенародные и общечеловеческие интересы. Положительные же стремления были чисто буржуазными или чисто дворянскими по своей природе.

Западноевропейская реалистическая литература сосредоточила свое главное внимание на изображении буржуазии и дворянства, в особенности — представителей интеллигенции. Являясь исследовательской по своему духу, она дала чрезвычайно полную и глубокую художественную характеристику эпохи и в связи с этим произвела громадные сдвиги в реалистическом методе. В этом смысле ей принадлежит исключительно важная роль в развитии всей мировой литературы. Но так как герои ее за немногими исключениями люди, ограниченные эгоистическими интересами, то судьбы человечества оказались затронутыми ею меньше, чем русской литературой. История ее сложилась так, что она больше, чем любая другая литература мира, показала связь социальных интересов с общенациональными, а общенациональных — с общечеловеческими. В этом один из признаков ее глубокого национального своеобразия.

На протяжении всего древнего периода истории русского искусства, при учете непрерывного его развития в целом и отличительных свойств разных школ и направлений, преобладали тенденции к темам общего характера,— теме судьбы государства в первую очередь, то есть к эпической теме. Нет спору, что к самым замечательным памятникам древнерусской литературы принадлежат произведения эпические по своему заданию: «Слово о полку Игореве», «Слово о погибели Рускыя земли», «Сказание» Авраамия Палицына и др. Правда, одной из вершин древнерусской литературы является «Житие» протопопа Аввакума, первая в русской литературе автобиографическая повесть. Жизнь и деяния протопопа Аввакума были целиком отданы общим интересам. Несмотря на религиозный фанатизм, протопоп Аввакум — характер подлинно героический, а значит и эпический, ярко выразивший природу русского подвижничества, его сильные и слабые стороны.

В западноевропейской литературе первой автобиографической повестью была «Новая жизнь» Данте (начало XIV века), произведение вполне светского характера, целиком посвященное частной судьбе человека.

Эти два примера наглядно показывают, какими разными путями в течение многих столетий шли западноевропейская и русская литература.

Эпическая тема в древнерусской литературе проникнута не спокойным и созерцательным отношением к миру, как это было в классическом эпосе древней Греции, а всевозрастающей тревогой. Наличие трагического элемента, порожденного не ужасом перед роком, а совсем другим обстоятельством — ощущением, пускай еще и самым смутным, исторической необходимости, указывает на связь древнерусской литературы с веяниями нового времени. В ней звучат голоса, полные тоски и боли. Но они перебиваются другими, которые зовут к подвигам и жертвам и которые исполнены веры в победу. События и люди изображаются в древнерусской литературе с резко определенных позиций, а потому

lib.pushkinskijdom.ru

окрашены ярким лирическим чувством. И если уж доводить эту мысль до конца, то следует сказать, что в смысле средств изображения лирическая стихия является ведущей в древнерусской литературе. Она не столько показывает, сколько рассказывает, что нередко подчеркнуто самими названиями произведений: «Слово...», «Сказание...» и т. д.

Лирическая стихия — не просто художественный прием, но выражение одного из основных художественных принципов русского художественного мышления на всем протяжении его истории, включая и XIX столетие. Носитель лирической стихии — именно тот, кто в наибольшей степени испытывает тоску и боль за судьбу родины.

Можно утверждать поэтому, что лирическая стихия в больших повествовательных жанрах русской литературы XIX века, в частности в «Мертвых душах» Гоголя, берет свое начало еще в глубокой древности.

Лицо, рассказывающее о событиях, как бы находится в центре произведения, хотя редко заявляет о себе какими-либо непосредственными суждениями. Оно держит в своих руках все нити повествования, дает оценку всем событиям и людям. Повествователь, обладающий такими полномочиями, естественно, стоит выше всех и всего, и его требования совершенно обязательны, ибо он сам вбирает в себя тоску и боль, принимает бремя полной ответственности за все происходящее. Поэтому лучшие произведения древнерусской литературы — дидактические в хорошем смысле этого слова. Моральные требования в них чрезвычайно высоки. Не владея еще психологическим анализом, как мы его теперь понимаем, древнерусская литература умела воспроизводить глубокие и напряженные психологические состояния, о чем, в частности, свидетельствуют многие сцены «Слова о полку Игореве».

Но, может быть, ни в чем так сильно не сказалась бескомпромиссность русского мышления вообще, художественного в частности, как в представлениях об идеале. Русское искусство всегда, начиная с древних времен, отличалось, так сказать, программностью образов, хотя эта программность порою и страдала расплывчатостью и туманностью. Оно ставило перед человеком высокие цели, борьба за которые мыслилась, как борьба за благо и народа и человека. Так в творчестве русских художников сливались идеи патриотизма и гуманизма. Причем наше отечественное искусство в своих лучших образцах не исходило из малой меры. Оно пробуждало в человеке — и чем позже по времени, тем с большей силой — чувство и сознание своего высокого назначения, укрепляло и развивало в нем надежды на великие свершения, зависящие прежде всего от его собственных подвигов, от героического поведения всего народа. Длительный период времени русскому искусству недоступно было воплощение идеалов народа в реальном и социальном аспекте. Поэтому оно опиралось в иных случаях на опыт религии, даже объединялось с религией в утверждении идеала как победы духовного над телесным. Тут необходимо вспомнить о русской иконописи, о резком протесте протопопа Аввакума против проникновения в нее из Западной Европы элементов реалистической манеры. «По попущению божию,— писал он в одной из своих бесед [1],— умножися в нашей русской земли иконнаго письма неподобнаго изуграфы. ...пишут спасов образ Еммануила, лицо одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты

[1] Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения. Редакция, вступительная статья и комментарий Н. К. Гудзия. Изд. «Academia», М., 1934, стр. 209—210.

lib.pushkinskijdom.ru

надутые, тако же и у ног бедры толстыя, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишо сабли той при бедре не писано. А все то... Никон, враг, умыслил, будто живыя писать...»

Из всех видов искусства древнего периода в России живопись наиболее полно воплотила русский эстетический идеал, который значительно меньше поддавался литературному воплощению, в силу его недостаточной конкретности.

Таким образом, национальное своеобразие русской литературы с XI по XVII век, взятое в аспекте всего мирового литературного процесса, выражается прежде всего в более прочной связи с предшествующими совершенными, эпическими формами искусства.

Раньше уже было сказано, что эпические задания решались в ней по преимуществу лирическими средствами, что вообще эпическая тема развивалась в лирическом плане. В древнерусской литературе преобладают элементы эпоса человеческой души над элементами эпоса самих событий, причем человеческая душа берется не в движении, а в отдельных состояниях, часто даже и не сомкнутых между собою. Состояния эти выражают, естественно, крайние, высшие точки переживаний человека, настроенного к тому же бескомпромиссно. В конце концов, черты бескомпромиссности в поведении и сознании героя — неотъемлемое свойство эпической литературы вообще; в русской литературе в целом, в древнерусской в частности, они, эти черты, непосредственно граничили с аскетизмом и самоотречением.

Выясняется, стало быть, что эпический элемент в древнерусской литературе проникнут острой, в некоторой степени даже болезненной субъективностью, которая коренилась, однако, не во внутренних противоречиях личности, еще не успевшей выработать сферу субъективных интересов, а в ее отношении к целому. Следовательно, древнерусская литература не оставалась нечувствительной к требованиям нового времени. Россия шла навстречу им, но шла своим особым, сложным и трудным путем. Содержательность исторической жизни позволяла русскому народу занять свое место рядом с народами, создавшими новую цивилизацию, но помехой этому были сначала многочисленные и длительные нападения внешних врагов, а затем — консерватизм всех форм внутренней жизни, приверженность старине в быту, крайняя стесненность личной инициативы, отсутствие всякого, даже формального уважения к человеческой личности. Поэтому государственные реформы, проведенные Петром Первым, заняли в истории русского государства чрезвычайно важное место.

Наиболее передовые русские мыслители, в их числе Белинский и Герцен, отдавая должное Петру Первому, доказывали при этом, что Петр лишь дал простор давно уже назревшим в недрах нации силам. Освобожденная петровскими реформами от оков, невероятно стеснявших ее, Россия вступила в самое живое общение со странами Западной Европы. В сферу этих общений была вовлечена и литература.

Можно ли сказать, что русская литература XVIII века является подражательной по своему характеру? В некотором отношении — безусловно, да. Многие русские писатели того времени, действительно, следовали в своей творческой практике западноевропейским образцам. Но не говорит ли это об утрате нашей отечественной литературой ее национальной специфики? Ответ, разумеется, должен быть отрицательным, но с одной очень важной оговоркой. Чтобы усвоить сравнительно быстро достижения западноевропейской литературы, русской литературе в некоторых звеньях временно пришлось поступиться отдельными чертами своей самобытности. Карамзин, сыгравший выдающуюся роль в истории

lib.pushkinskijdom.ru

русской литературы, принадлежит к числу наименее самобытных наших писателей. Главная его заслуга состоит в усвоении некоторых существенных сторон опыта западноевропейских писателей, в реформе литературного языка, наконец в создании читающей публики — важнейшей предпосылки для развития отечественной литературы. Следовательно, Карамзин решил задачу общенациональной важности, и в его таланте нельзя не увидеть в этом смысле русских национальных черт.

В русской литературе XVIII века, наряду с ориентацией на Запад, развивалась другая тенденция, целиком погруженная в национальные начала. Одним из характернейших ее представителей является Державин, которого Белинский считал художником значительно более мощного дарования, нежели Карамзин. Тем не менее не его именем, а именем Карамзина назвал он целый период в нашем литературном развитии, непосредственно предшествующий пушкинскому. Так важно было то дело, которое исполнял Карамзин. Примечательна следующая мысль Белинского о Державине: отсутствие связей с западноевропейской литературой спасло оригинальность его таланта.

В Пушкине слились обе тенденции — и та, которая воплощена в творчестве Карамзина, и та, которая представлена Державиным. В результате, в творчестве Пушкина русское художественное мышление, не только сохранив, но значительно углубив национальную специфику, поднялось на уровень общеевропейского художественного мышления, овладело культурными завоеваниями всего человечества. Начиная с Пушкина, русская культура стала оказывать непосредственное воздействие на развитие всей человеческой культуры. Сама национальная специфика приобрела теперь новые черты, перешла в новое качество. Она ничего не утратила из того, что составляло ее силу, но раскрыла все свои возможности.

Интересно, что поэзию Державина Белинский называл зародышем пушкинской поэзии, а поэзию Пушкина — вполне развившейся поэзией Державина, уходящей своими корнями в самые глубокие пласты национальной традиции. Тем самым великий критик указывал, с одной стороны, на то, что достижения Карамзина для русской литературы, имели преходящее значение, с другой,— что ее национальная традиция, берущая свое начало в далекой древности, нигде не прерывалась, что именно она составила основу пушкинского творчества, а значит, полностью влила свои живительные соки в русскую классическую литературу XIX века.

В самом факте появления Пушкина нашли глубокое отражение все наиболее важные черты нашего исторического и культурного развития. Реформы Петра затронули в первую очередь привилегированные слои общества и не изменили положения народных масс к лучшему, напротив, они легли на них новым тяжелым бременем. Петровские реформы способствовали созданию образованного слоя дворянства, рассеянного по всей России. Естественно, что оно оказалось весьма восприимчивым к идейным веяниям, идущим из Западной Европы. Особенно большое значение в этом отношении имела война 1812 года. Образованные дворяне, служившие в русской армии, во время заграничных походов гораздо ближе познакомились с идейными движениями в Западной Европе, увидели реальные преимущества западноевропейского общественного строя, и многие из них вернулись в Россию противниками крепостничества и самодержавия.

Не меньшее, а еще большее значение война 1812 года имела для массы народа. После татарского ига нашествие Наполеона явилось самой большой опасностью для России, ибо оно угрожало гибелью ей как суверенному государству. Но это была уже не та Россия, которую пора-

lib.pushkinskijdom.ru

бощали татары и которой потребовалось два столетия, чтобы сбросить их иго. Она уже давно стала централизованным государством, а затем и превратилась в Российскую империю. На полях России Наполеон встретился не только с единой армией, организованной по образцу европейских армий, но и с монолитным народом, который в ходе сражений познавал силу своего национального единства.

Ни одна война ни в одной западноевропейской стране в новое время не сыграла такой выдающейся прогрессивной роли, какую сыграла война 1812 года в истории России. Из горнила этой войны русская передовая общественная мысль вышла подготовленной к поискам революционных способов разрешения назревших общественных вопросов, к тому, чтобы создать революционные организации, а русский народ в ходе сражений за независимость родины приобрел способность осознавать свои субъективные интересы, веру в то, что сам же он и сможет защитить их. Объективно это было историческим результатом петровских реформ. Тем самым были созданы предпосылки для сближения передовой общественной мысли с движением народных масс. В статье В. И. Ленина «Памяти Герцена» показан реальный ход этого сближения.

В том, что с самого начала своего возникновения революционная мысль тяготела к соединению с источниками революционной энергии, скрывавшимися в народной жизни, а затем и постепенно выходящими наружу, и состоит главная особенность русского социально-исторического процесса в XIX веке. Своими корнями она, эта особенность, уходит в глубину русской истории. Отсутствие сильной буржуазии, способной взять в свои руки инициативу борьбы со всеми помехами, встающими на пути капиталистического развития, объясняется всем прошлым России. Сначала эта инициатива была взята наиболее передовыми представителями дворянства, а затем подхвачена и развита разночинцами. Из-за того же отсутствия сильной буржуазии программа буржуазной революции уже у декабристов, первого поколения русских революционеров, имеет тенденцию перерасти в программу революции в интересах прежде всего народных масс, а у революционеров-разночинцев она становится по форме программой народной революции, не теряя своего буржуазного содержания.

Таковы условия, позволившие русской литературе в XIX столетии не только встать рядом с западноевропейской, развившейся на почве многовековой цивилизации нового времени, но и в определенном смысле впереди нее. Русской литературе стали теперь доступны все те средства, которыми располагала западноевропейская литература; вместе с тем, русские писатели проникали в такие сферы, границы которых чаще всего были непроницаемы для западноевропейских писателей.

До возникновения марксизма решающим завоеванием общественной мысли XIX столетия, в том числе и художественной, был историзм, пускай еще и далеко не последовательный. Именно благодаря историзму литература в основной тенденции сделалась исследовательской по своему духу, по отношению к жизни. В этом истоки эпического размаха в творчестве крупнейших западноевропейских писателей XIX века, давших в своих произведениях широчайшие художественные обобщения целых периодов в общественной жизни их стран.

Однако эпос Бальзака и Диккенса, как и других великих художников слова в Западной Европе прошлого столетия, обусловлен в большей степени методом изображения, чем его предметом. Положительные идеалы героев Бальзака и Диккенса, как правило, в общем укладываются в рамки частных интересов, а если и выходят за них, как это бывает с добрыми чудаками Диккенса, то теряют под собою конкретную соци-

lib.pushkinskijdom.ru

ально-историческую почву, становятся утопическими. Но в своей критике окружающей среды герои крупнейших западноевропейских романов XIX века приобретают поистине эпический пафос и широту.

По-другому обстояло дело в русской литературе прошлого столетия. Эпические свойства ее имели своим основанием в равной мере как реалистический метод, так и самый предмет изображения, что было обусловлено всем ходом исторического развития России. Само собой разумеется, что различие в предмете изображения приводило и к различию в методе, а также к своеобразию художественных средств в русской и западноевропейской литературе.

Есть все основания говорить о реализме XIX века в целом. Но не меньше оснований имеется для постановки вопроса о специфических чертах русского реализма, т. е. о национальном своеобразии русской литературы XIX столетия. Эти два вопроса неотделимы один от другого.

Им будут посвящены следующие две статьи.

lib.pushkinskijdom.ru

С. ПЕТРОВ

РОЖДЕНИЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

1

Нередко кризис, охвативший развитие искусства и литературы в конце XIX—начале XX века, трактуется как главным образом художественный, а искания нового искусства — как преимущественно искания в области художественных форм и эстетических принципов. Подобное впечатление действительно производит быстрая и непрерывная, вроде цепной реакции, смена различных течений модернизма. Разумеется, всякий кризис в искусстве и литературе проявляется и как кризис формы и метода. Однако сами великие деятели европейского литературного движения второй половины XIX века, стоявшие на почве реализма, усматривали в развивавшемся на их глазах упадке искусства и литературы Европы прежде всего кризис духовный, идейный, кризис содержания, ощущавшийся раньше, чем он проявился в области форм и метода. Еще в 1850 году Флобер писал одному из своих друзей: «Мы располагаем многоголосым оркестром, богатой палитрой, разнообразными средствами. Ловкостью и находчивостью мы обладаем в такой степени, как, вероятно, никто до нас. Но чего нам не хватает, так это внутреннего принципа. Души вещей, идеи сюжета».[1] Критика современного состояния искусства и литературы и поиски нового были связаны у прогрессивных писателей с поисками «души вещей», великих идей и концепций жизни, способных вдохновить их художественное творчество, дать ту точку зрения, с которой действительность воспринимается всеобъемлюще.

Толстой связывал кризис искусства и литературы буржуазного общества со всё возраставшим отрывом их от нужд и интересов народной жизни. Он осуждает искусство своего времени, так как, по его мнению, оно перестало быть «тем, что так высоко ценили люди», когда «искусство служило учению о жизни», потому, что его деятели «и не хотят, и не умеют, и не могут быть полезными народу», а «ставят себе целью служить правительствам и капиталистам». «Мыслитель и художник должен страдать вместе с людьми для того, чтобы найти спасение или утешение», чтобы была найдена, открыта «возможность человечеству выйти из того дикого состояния, в которое оно быстро впадает...» — пишет он в начале 80-х годов.[2] В модернистском искусстве Толстой и усматривал «признак упадка всей цивилизации», т. е. буржуазной цивилизации. Он писал в 1908 году: «Причина, почему декадентство есть несомненный упадок цивилизации, состоит в том, что цель искусства есть объединение людей в одном и том же чувстве. Это условие отсутствует в декадентстве. Их поэзия, их искусство нравится только их маленькому кружку точно таких же ненормальных людей, каковы они сами. Истинное же искусство захватывает самые широкие области, захваты-

[1] G. Flaubert. Correspondance, vol. II. Paris, 1926, p. 202 (письмо к Луи Буилэ).
[2] Л. Н. Толстой. Так что же нам делать? Цитируется по сборнику «Л. Н. Толстой о литературе». М., 1955, стр. 204, 200, 199, 206, 202.

lib.pushkinskijdom.ru

вает сущность души человека. И таково всегда было высокое и настоящее искусство».[1]

В середине 90-х годов начинается литературная деятельность Ромена Роллана. Он также ищет пути к новому искусству. По его мнению, оно должно быть искусством героическим, «решительным вмешательством в великую борьбу против лицемерия, чудовищной тирании старого мира, против моральных и социальных суеверий».[2] Оно должно служить народному развитию. Задуманным им циклом драм из эпохи французской революции Ромен Роллан мечтает увлечь читателей и зрителей, воссоздавая образы великих революционеров прошлого, создать «театр революции», близкий и понятный народу.

В том же направлении развивались искания молодого Горького. В письме к Л. В. Средину в январе 1900 года Горький рассуждает почти словами Толстого из статьи «Так что же нам делать?»: «Читали и мы, всё читали — Толстого и Достоевского, Щедрина и Успенского и еще многое, и — кая польза? Одно наслаждение... Но когда я подумаю о людях, которые читают, и о тех, которые *не читают,*— мне делается неловко, неудобно жить». Толстой выражается даже более резко: «Что же дальше?» Горький, подобно Толстому, заключает: «...свинство и самообольщение всё это! Глупая забава вся эта „литературная деятельность" — пустое, безответное дело. И *для кого,* вот главное? Для *кого?*»[3] Горьковская критика старого реализма и его поиски нового искусства в свою очередь были связаны с идеей героического, поднимающего людей, подлинно народного искусства. «Настало время нужды в героическом...,— писал он Чехову в 1900 году. Горький неустанно боролся с декадентством. Вместе с тем ему казалось, что и старый реализм исчерпал себя, что «эта форма отжила свое время».[4]

Да и сам Чехов, по свидетельству Горького, говорил ему о своей неудовлетворенности старым искусством: «Чувствую, что теперь нужно писать не так, не о том, а как-то иначе, о чем-то другом, для кого-то другого, строгого и честного».[5] Это было еще не очень определенно, но Чехов сам связывал поиски нового в искусстве с тем своим твердым убеждением, что в России скоро «еженедельно будут драться на улицах и лет через десять-пятнадцать додерутся до конституции».[6] И Чехову представлялось, что для такой обстановки нужна была какая-то новая литература. Однако и его не удовлетворял модернизм.

Для всех этих великих писателей, в противоположность модернистскому возвеличению асоциального, антигуманистического искусства, его аристократизации, характерно высокое понимание общественных, человечных целей искусства и литературы. И Толстой, и Чехов, и Роллан, и Горький в своих поисках нового искусства не подвергали сомнению самые принципы реализма, отвергнутые модернизмом. Они только требовали от искусства служения народу, большого и возвышенного содержания, плодотворно воздействующего на мир, способствующего обновлению человека и общества. Такую же цель ставил перед собой в китайской литературе великий писатель-реалист Лу Синь. В своих произведениях он хотел рассказать о горестях «несчастных людей больного общества, чтобы показать его болезни, привлечь к ним внимание и излечить

---

[1] Там же, стр. 590 (письмо к М. Лоскутову от 24 февраля 1908 года).
[2] Р. Роллан, Собрание сочинений, т. I, Гослитиздат, М., 1954, стр. VIII.
[3] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 28, Гослитиздат, М., 1954, стр. 109, 110.
[4] Там же, стр. 113.
[5] Там же, стр. 199.
[6] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

их». Осуществление этой задачи сделало Лу Синя крупнейшим представителем критического реализма в китайской литературе. Но ему хотелось, как он сам указывает, «силой художественных произведений воздействовать на общество».[1] Для этого нужна была великая объединяющая людей идея.

Но что же, собственно, могло объединить души и чувства людей, чего требовал от искусства Толстой; чем героическим могло оно проникнуться, как мечталось Ромену Роллану и Джеку Лондону, Горькому и Чехову; какие идеи могли придать искусству силу, перестраивающую общество; для кого и во имя каких целей искусство и литература должны были развиваться? Наконец, почему именно на рубеже XIX и XX веков с такой остротой возникли все эти вопросы и искания?

Великая классическая литература была исполнена пафоса гуманизма. В свете гуманистических идей передовые писатели прошлого широко осветили нравы и быт феодально-дворянского и пришедшего ему на смену буржуазно-капиталистического общества. Постепенно во всех областях жизни художественная литература раскрыла неприглядный социальный и нравственный облик, духовную нищету общественных «верхов», господствующих классов собственнического мира. Вместе с тем были воссозданы картины безотрадной жизни общественных «низов», миллионов простых людей, ужасы нищеты, унижения и развращения господской «культурой» трудящихся масс города и деревни.

Прослеживая в судьбах людей отражение объективной действительности, классический реализм глубоко раскрыл трагический характер жизни человека в собственническом мире, показав в многообразных коллизиях присущее последнему противоречие между духовным и нравственным развитием человеческой личности и общественными условиями этого развития, трагедию человеческого в человеке. Обличение собственнического общества явилось великой общественной заслугой классического реализма, его исторической миссией, осуществление которой сыграло громадную роль в развитии передового общественного самосознания, в развитии освободительного движения. На протяжении своего развития в XIX веке прогрессивная реалистическая литература, говоря словами Энгельса, блестяще выполняла свое назначение, «правдиво изображая реальные отношения, разрывая господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывая оптимизм буржуазного мира, вселяя сомнения по поводу неизменности основ существующего порядка...»[2] Старый собственнический мир был обнажен во всей своей отвратительной, дряхлеющей и циничной наготе, еле-еле прикрытой фиговым листком буржуазной респектабельности. Всё подверглось правдивому и беспощадному обличению. Были сорваны все и всяческие маски. Едва ли остался хотя бы один какой-нибудь уголок жизни буржуазного общества, который не был бы освещен прожектором реалистического искусства. Разумеется, все детали и вариации жизни никогда не могли быть исчерпаны, но широкое значение созданных реализмом типов и картин было поистине всеобъемлющим.

Но чем сильнее и беспощаднее становилась в своем обличении передовая, проникнутая пафосом гуманизма реалистическая литература, тем всё резче и острее сталкивалась она с вопросом о том, «что делать», как улучшить жизнь человека, где искать выход из ужасов капиталистической действительности, из всё усиливавшегося процесса нравственного

[1] Лу Синь, Собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, М., 1955, стр. 123; т. I, 1954, стр. 9.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXVII, стр. 505.

lib.pushkinskijdom.ru

оскудения буржуазного общества, из пошлой прозы его бытия, всё более противоречившего даже тому демократическому идеалу, во имя которого некогда свершилась французская буржуазная революция. Каждый выдающийся писатель-реалист по-своему представлял себе решение проблемы чудовищных противоречий между богатством и бедностью, роскошью одних, нищетой и унижением других. В идейных исканиях прогрессивной литературы XIX века находили свое художественное воплощение и буржуазно-демократические идеалы, и идеи утопического социализма в его различных национально-исторических формах, и народно-религиозное правдоискательство патриархальной крестьянской демократии.

Каждый новый этап в прогрессивном развитии капитализма, в освободительном движении, в развитии передовой общественной мысли порождал новые надежды на возможность осуществления в реальной действительности социальной справедливости и дружбы между народами. Сравнивая с крепостным рабством капиталистическое рабство, Энгельс указывает, что последнее принесло «по крайней мере принцип свободы» и, стало быть, создало и в голове человека необходимую предпосылку для действительного воплощения свободы в жизни. Постепенно складывались и объективные социально-экономические предпосылки для освобождения человечества. Вместе с тем каждый из этих этапов развития общества всё более углублял и обострял социальные противоречия, вековую борьбу «верхов» и «низов», вновь и вновь порождая неудовлетворенность, скептицизм и пессимизм по отношению к различным общественным теориям и к самим возможностям исторического прогресса. Многим даже прогрессивным деятелям культуры порой казалось, что действительность вообще невозможно изменить, что самые прогрессивные идеи, связанные с задачами социального преобразования мира, бесплодны и ни к чему не ведут. Этот скепсис ярко иллюстрируется, например, изображением судеб французской революции 1792—1794 годов в романе Анатоля Франса «Боги жаждут» (1912).

Творчество самого беспощадного реалиста XIX века Толстого как бы подытоживает всю гигантскую трехвековую работу классического реализма по изображению жизни собственнического мира. Никогда еще мировая литература не освещала с такой концентрированной силой, остротой и суровостью вопиющие противоречия между роскошью и привилегированной жизнью верхов эксплуататорского общества и нищетой, бесправием и отчаянием существования народных низов. Толстой беспощадно развенчал и отверг все обольщения и надежды — и буржуазную науку, и буржуазную политику, и казавшееся ему антинародным искусство, выросшее на почве буржуазного общества. Но он отверг и революцию. Ища пути к обновлению мира, он обратился к той идее бога, с которой передовая мысль человечества воевала со времен Возрождения. Это была поистине горькая ирония истории: когда-то Шекспир сводил искусство с небес на землю, утверждая реализм; теперь самый трезвый реалист мировой литературы снова обращал человека и его искусство к богу.

Всеобщий кризис искусства и литературы в начале XX века был ярким свидетельством того безотрадного положения, к которому привел жизнь человека капиталистический строй. Когда мелкобуржуазные течения в социализме обнаружили свою несостоятельность в решении коренного социального вопроса — противоречий труда и капитала — это неизбежно должно было отразиться на судьбах искусства и литературы, в частности в кризисе старого реализма.

Со второй половины XIX века сначала на Западе, а затем и в России обстановка складывается так, что реализм получает возможность

lib.pushkinskijdom.ru

для «определенного решения» (Энгельс) [1] великих социальных вопросов, волновавших человечество. Их решение наметилось в самой действительности. На историческую сцену выходит пролетариат, ознаменовавший свое вступление в общественную жизнь рядом революционных актов. Парижская коммуна, несмотря на свое поражение, указала человечеству новые практические пути обновления мира. Человеческий разум в трудах Маркса, Энгельса и Ленина постиг действительные закономерности общественного развития и указал на те силы, которые были способны преобразовать мир. Изменилась в этой связи и обстановка для реализма. Обличение язв собственнического мира продолжало оставаться необходимым и, сохраняя свое важное общественно-воспитательное значение, продолжало питать дальнейшее развитие критического реализма. Но передовое, подлинно великое реалистическое искусство не могло бесконечно долго жить одним этим обличением в ту пору, когда уже начались бои рабочего класса за низвержение капитализма в целях социалистического преобразования мира.

Сила классического реализма в прошлом питалась его связями с большими движениями в социальной и духовной жизни общества. Что теперь мог предоставить искусству и литературе буржуазно-капиталистический мир, какую духовную опору, какие великие, воодушевляющие художника идеи? Во Франции, например, в конце XIX—начале XX века в рамках буржуазно-демократического идеала было лишь одно движение, оказавшее влияние на прогрессивное развитие французской литературы,— это движение, направленное на защиту республиканско-демократических традиций, восходящих к Великой французской революции. На почве этого движения вырос талант Ромена Роллана, поддержавшего своим творчеством классические реалистические традиции. Можно еще указать на движение против юнкерско-мещанской, милитаристской, кайзеровско-прусской Германии, с которым было связано развитие творчества раннего Томаса Манна («Будденброки») и Генриха Манна («Империя»). Энгельс указывает на особенное развитие стран Скандинавии, несшее в себе подлинно демократические силы, что отразилось в подъеме скандинавских литератур, в частности, в творчестве Ибсена. Но чем конкретно могли надолго увлечь туманные идеалы и речи Бранда или доктора Штокмана? Что касается известных иллюзий Ромена Роллана, они привели его к духовной драме. Первая мировая империалистическая война, захватившая своим шовинистическим разгулом и Гауптмана и Томаса Манна, нанесла сокрушительный удар буржуазно-демократическому абстрактному гуманизму. Тщетно Роллан взывал к совести и к сознанию людей, цепляясь в качестве образца гуманистического человека за мало кому ведомых лиц из западноевропейских либеральных филантропов. В любезной сердцу Роллана старой Европе всё рушилось, и только немногие люди духа, связанные с движением социалистического пролетариата, спасли тогда честь передовой Европы.

На рубеже XIX и XX веков большинство писателей находилось под влиянием классических традиций буржуазного либерализма. В начавшейся великой битве классов эти писатели надеялись на примирение непримиримого, питая надклассовые иллюзии, стремясь к объединению людей искусства на почве старых гуманистических идеалов, давно оплеванных буржуазией. Между тем объединение человечества проходило через размежевание, через решительную и революционную борьбу с волчьим

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXVII, стр. 505.

lib.pushkinskijdom.ru

собственническим миром, чья идеология оказалась способной отравлять разум даже таких писателей, как Гергардт Гауптман, Кнут Гамсун, Томас Манн. Последующая трагическая судьба Стефана Цвейга ярко осветила историческую судьбу старого буржуазного либерализма в условиях разгула фашизма в Европе. Сам Цвейг задачу создания нового, большого и человечного искусства завещал новому миру, как он говорил, «новым поэтическим силам, созидающим и преобразующим мир».[1]

Буржуазная пропаганда любит ссылаться на elan vital капитализма — предпринимательскую энергию, проникавшую во все уголки мира и якобы принесшую счастье человечеству. Однако и эту иллюзию рассеял реализм. Буржуазно-капиталистический прогресс стоил человечеству моря слез, крови и страданий. Хищническая, эгоистическая сущность буржуазного предпринимательства в ярком свете представлена и в «Деньгах» Золя, и в «Туннеле» Келлермана, а в отношении самовлюбленного «нового света» — в произведениях Джека Лондона и раннего Эптона Синклера и уже в наше время в «Трилогии желания» Драйзера.

На героическое в жизни и в искусстве предъявляла претензии идеология империалистической реакции. Ее идеалы нашли свое яркое воплощение в философии Ницше, в проповеди культа силы, в возвеличении идеи властного и жестокого, ни с какими нравственными принципами не считающегося сверхчеловека, который вправе осуществить свою власть над миллионами неполноценных людских особей. Известно, что эта реакционная империалистическая колониалистская идеология нашла свой отклик в европейской литературе конца XIX и начала XX века (Киплинг, Баррес, Гумилев и др.). Однако она не выдвинула ничего примечательного, за исключением, может быть, киплинговской поэзии джунглей. Ее дальнейший путь привел к откровенному человеконенавистничеству, к современной империалистической пропаганде войны. Обесчеловечивание искусства с неумолимой последовательностью ведет и к его полному художественному вырождению.

2

Однако эпоха империализма — не только эпоха империалистической реакции. Она является также эпохой пролетарской революции. Она породила кризис в развитии искусства и литературы, но она несла в себе и духовные силы, способные обновить это развитие, дать ему плодотворное направление, обеспечить новый подъем реализма. Не всякий кризис ведет к упадку и гибели, он может принести и выздоровление. Для искусства и литературы в канун социалистической революции преодоление кризиса было связано с воздействием на их развитие великих идей пролетарского социализма. И наиболее проницательным писателям Европы и Америки всё яснее становилось, что обновить и оплодотворить искусство и литературу может только социализм. В последние пятнадцать лет своей жизни Золя неоднократно говорил: «Всякий раз, когда я теперь предпринимаю какое-нибудь исследование, я наталкиваюсь на социализм».[2] В начале XX века Анатоль Франс пишет «На белом камне». Годы первой русской революции были для него годами сближения с социалистическим движением, годами нового творческого подъема. Верхарн пишет «Зори», Джек Лондон — «Железную пяту». Социалистические идеи, хотя и в их реформистском преображении, воздействуют на твор-

[1] С. Цвейг, Собрание сочинений, т. I, изд. «Время», Л., 1927, стр. 12.

[2] Цитируется по книге: Курс лекций по истории зарубежных литератур XX века, т. I. Изд. Московского университета, М., 1956, стр. 149.

lib.pushkinskijdom.ru

чество Шоу и Уэллса. Непрерывное воздействие идеи социализма испытывал Ромен Роллан. «Социалистические идеи просачиваются в меня вопреки моей воле, вопреки моим интересам, вопреки моему отвращению к этим идеям, вопреки моему эгоизму (читай: индивидуализму,— *С. П.*). Я не хочу думать о них, а они все-таки каждый день проникают в мое сердце...» — записывает Роллан в своем дневнике еще в мае 1895 года.[1] Это признание писателя, такого же честного перед самим собой, как и Л. Н. Толстой, поучительно. Оно свидетельствует, что уже тогда, в конце прошлого века, идея социализма неотвратимо и даже против воли овладевала не только разумом, но и сердцем наиболее выдающихся и прогрессивно мысливших писателей. В этом было знамение времени. Но процесс проникновения социалистических идей в искусство и литературу оказывался не легким.

Писателей, связанных с судьбами буржуазно-демократической интеллигенции, пропитанных духом буржуазного индивидуализма, идея социализма одновременно и привлекала и смущала. Привлекала она величественностью своего содержания, тем, что она разрешала вековечную борьбу «верхов» и «низов», наполняла жизнь общества и человека большим и глубоко человечным смыслом, казалась более надежным, реальным осуществлением великих принципов 1789 года, которые опошлила буржуазия, власть капитала.

С другой стороны, многим казалось, что социализм поработит индивидуальность, лишит ее той свободы духа, которая иллюзорно представлялась единственной твердыней и ценностью в мире торгашества и пошлости, в условиях духовного и нравственного оскудения буржуазного общества. Особенно неясной представлялась проблема свободы творчества писателя, художника при социализме. Нелегко было преодолеть иллюзии буржуазного индивидуализма прогрессивным деятелям европейской литературы начала XX века. Сюда примешивались также и присущее старому гуманизму отрицание революционного насилия как средства разрешения общественных противоречий и боязнь пролетарской революции, как пламени, которое могло испепелить старую культуру. Подобную боязнь испытывал и в свое время даже революционно настроенный Гейне, у нас — Блок.

Тема рабочего класса входит в поле зрения критического реализма после революции 1848 года. Демократически настроенные писатели-реалисты с сочувствием изображали безотрадную жизнь и тяжкий труд рабочего люда, находили в нем высокие нравственные качества и даже одобряли его возмущение бесчеловечными условиями жизни («Жерминаль» Золя, «Ткачи» Гауптмана). Всё же с точки зрения того отвлеченно-гуманистического мировоззрения, которое было присуще многим выдающимся писателям критического реализма, нелегко было понять, что в людях, задавленных тяжелой работой и повседневной нуждой, лишенных образования и культуры, жизнь и нравы которых грубы и порой жестоки,— в этих углекопах, изображенных Золя, в металлистах из романа «Завод» Лемонье, в ткачах Гауптмана, в изможденных рабочих из «Молоха» Куприна — таится спасение человечества, решение великой социалистической проблемы.

Трудно было тогда рассеять все эти сомнения и опасения: социализма еще не было в реальной действительности.

И всё же Ромен Роллан возрождение искусства связывал с социализмом: «Я хочу работать изо всех сил над возрождением искусства, которое вместе с Гедом я вижу в свете нового идеала,— писал он.—

[1] Р. Роллан, Собрание сочинений, т. I, 1954, стр. VI.

lib.pushkinskijdom.ru

Буржуазное искусство поражено старческой инфантильностью, а это — конец его развития. До сих пор я считал, что искусство обречено на гибель. Нет, угаснет одно искусство и возгорится другое».[1] В разных формах и с разной степенью уверенности подобные же надежды выражали тогда Франс, Шоу, Верхарн, Ибсен, Джек Лондон, Лу Синь, а в России — Толстой, Чехов, Короленко. И в этом твердо был убежден молодой Горький.

Возникал, однако, важный вопрос: возможно ли возникновение нового искусства и литературы, нового реализма до победы социалистической революции, в условиях капитализма?

Основоположники марксизма со всей ясностью не раз указывали на враждебность капитализма таким отраслям духовной деятельности человека, как искусство и поэзия. Предметы искусства, творчество художника, писателя для капиталиста представляют такой же товар, как и всё остальное, средство извлечения прибыли. Великое будущее искусства и литературы Маркс и Энгельс связывали с бесклассовым обществом. Вместе с тем они внимательно следили за проникновением социалистического мировоззрения в художественную литературу их времени, за отражением в ней жизни рабочего класса. Немногое могло их порадовать тогда в этом отношении. Тем заботливее и проникновеннее были их критические замечания. Маргарета Гаркнес и Минна Каутская как писательницы не подавали особых надежд, но в их произведениях освещалась жизнь рабочего класса, и Энгельс тщательно разбирал их достоинства и недостатки. Энгельс, а позднее и Плеханов писали о праве рабочего движения на внимание передового реалистического искусства.

Ревизионисты марксизма пренебрегли заветами великих учителей пролетариата о развитии его искусства и литературы еще в условиях капитализма. Больше того, ревизионисты пытались поставить под сомнение самую возможность возникновения и развития социалистического искусства в процессе борьбы рабочего класса с буржуазией. Вопрос этот дебатировался в начале XX века в европейском социалистическом движении. Один из видных его деятелей Эмиль Вандервельде в своей брошюре «Социализм и искусство» (1905) утверждал, что «новое искусство не может возникнуть прежде, чем возникнет новое общество».[2] Свое утверждение Вандервельде мотивировал теми соображениями, что при капитализме писатели и художники вольно или невольно, но зависят от буржуазии, являющейся почти единственным потребителем их искусства. У рабочего же класса вследствие его культурной отсталости и занятости тяжелым трудом эстетические потребности подавляются, не получают необходимого развития. Следовательно, нет ни основы, ни потребности в развитии нового искусства до возникновения социалистического общества. Позднее предатель Троцкий выдвигал контрреволюционную ликвидаторскую идейку о том, что даже и в переходный период от капитализма к социализму не может быть нового, социалистического искусства, развитию которого якобы препятствует диктатура пролетариата.

Вопрос о новом, социалистическом искусстве был предметом дискуссии в немецких социал-демократических кругах в 1910—1912 годах. Мысль о возможности нового, пролетарского искусства еще в условиях капиталистического строя отстаивала Клара Цеткин. В своем докладе «Искусство и пролетариат», прочитанном ею на рабочем собрании в Штутгарте в 1911 году, она говорила о том, что «борющийся пролетариат дает искусству не только надежду на будущее. Его борьба, пробу-

[1] Р. Роллан, Собрание сочинений, т. I, стр. VII.

[2] Э. Вандервельде. Социализм и искусство. Перевод Е. и И. Леонтьевых. Пгр., 1919, стр. 63.

lib.pushkinskijdom.ru

вающая брешь за брешью в крепости буржуазного строя, прокладывает новые пути искусству, обновляет его, обогащает его новым идейным содержанием. Предвосхищая грядущую жизнь человечества, пролетариат выходит за пределы духовной жизни буржуазного общества и открывает тем самым искусству новые возможности для развития».[1] Эти новые возможности Цеткин связывает с влиянием социалистических идей.

Под социальными условиями развития пролетарского искусства и литературы оппортунисты типа Вандервельде понимали прежде всего социальный мир, прекращение классовой борьбы в обществе, т. е. то, что возможно только в развитом социалистическом обществе. С точки зрения революционного марксизма первым условием и почвой развития пролетарского искусства и литературы еще при капитализме является революционная борьба рабочего класса за социализм. В этой борьбе получает свое осуществление нравственный, а следовательно, и эстетический идеал социалистического пролетариата, открываются перспективы развития нового искусства, новой литературы. Об этом прекрасно говорила Клара Цеткин. Она также с негодованием отвергла клеветническую буржуазную идейку о том, что рабочие, трудящиеся массы не способны воспринимать и интересоваться большим искусством и что, следовательно, как это утверждали оппортунисты, социалистическое искусство не найдет себе потребителя в условиях буржуазного общества. «Страстное влечение к наслаждению искусством и к художественному творчеству во все времена жило в угнетенных и порабощенных слоях общества»,— писала великая революционерка [2]. Она могла бы при этом напомнить, например, те приводимые еще Энгельсом в его «Письмах из Лондона» факты, что в Англии «Байрон и Шелли читаются почти только низшими сословиями», что английские рабочие читают Руссо и Вольтера [3].

К. Цеткин в своем докладе не связывала вопросы искусства и литературы с партийными задачами немецкого социал-демократического движения. Но ее выступление явилось революционной защитой права рабочего класса на большое искусство, пропагандой идеи безотлагательного развития социалистического искусства. Однако под влиянием оппортунистических, ревизионистских идей большинство участников дискуссии высказалось в духе брошюры Вандервельде.

В отрицательном решении вопроса сказалась, видимо, и колеблющаяся позиция крупнейшего тогда литературного критика немецкой социал-демократической партии Франца Меринга. Последний склонен был считать, что возникновение новой литературы возможно только после победы социалистической революции. Еще в 1899 году Меринг в своих «Эстетических разведках» писал: «...если опускающаяся буржуазия не может *уже* больше создать великое искусство, то поднимающийся рабочий класс *еще* не может создать великое искусство, хотя бы в глубинах его души жило горячее стремление к искусству... Но чем менее возможно, что из пролетарской классовой борьбы разовьется новая эпоха искусства, тем несомненнее, что победа пролетариата положит начало новой эпохе искусства, более благородного, более великого, великолепного, чем когда-либо видели человеческие очи» [4]. И отличие от реформистов революционер Меринг считал достаточной основой для возникновения нового искусства победу пролетарской революции, но все же сначала победу.

---

[1] К. Цеткин. Искусство и пролетариат. «Новый мир», 1957, № 8, стр. 184.
[2] Там же, стр. 182.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. II, стр. 282.
[4] Франц Меринг. Литературно-критические статьи, т. II. Изд. «Academia», М.— Л., 1934, стр. 515, 516.

lib.pushkinskijdom.ru

3

Положительно и всесторонне решал вопрос В. И. Ленин. В своей программной статье «Партийная организация и партийная литература» (1905) он ярко осветил зависимость художника и писателя от буржуазно-капиталистического общества, подчеркнув губительное влияние на искусство и литературу буржуазных нравов, торгашества, буржуазного индивидуализма. Он показал, что выдвинутая империалистической реакцией идея сверхчеловека глубоко антинародна и литераторы, увлекающиеся ею, впадают в буржуазный анархо-индивидуализм. Ленин не оставил без критики ни одной ложной иллюзии, которые оказывали тогда влияние на прогрессивную художественную интеллигенцию. Вместе с тем он указал на возможность и необходимость создания новой литературы еще «в рамках буржуазного общества».[1] Главное условие для этого Ленин видел в том, чтобы литературное дело стало общепартийным делом, чтобы в противовес мнимой буржуазной «беспартийности» новая социалистическая литература проникнулась принципом партийности. Для буржуазии и буржуазной демократии такое решение вопроса является, указывает Ленин, чуждым и странным. Для социалистического пролетариата партийность — это единственный и верный путь создания новой литературы еще при капитализме.

«Мы не скажем, разумеется, о том, чтобы это преобразование литературного дела, испакощенного азиатской цензурой и европейской буржуазией, могло произойти сразу,— писал Ленин.— Мы далеки от мысли проповедывать какую-нибудь единообразную систему или решение задачи несколькими постановлениями. Нет, о схематизме в этой области всего менее может быть речь. Дело в том, чтобы вся наша партия, чтобы весь сознательный социал-демократический пролетариат во всей России сознал эту новую задачу, ясно поставил ее и взялся везде и повсюду за ее решение».[2]

В основе реформистского социализма, как известно, лежит прежде всего отрицание идеи диктатуры пролетариата. Это непризнание нашло свое отражение и в решении проблемы «искусство и социализм». В представлениях реформистов необходимая писателю, художнику свобода творчества никак не совмещается с идеей диктатуры пролетариата, с принципом партийности. Художественной интеллигенции, находившейся под влиянием буржуазной эстетики, это и вовсе казалось нонсенсом. Поэтому для сближения с рабочим классом демократически настроенной ее части Ленину представлялось важным разбить те иллюзии свободного творчества, которыми в условиях капитализма жило подавляющее большинство прогрессивных писателей и художников. С другой стороны, Ленин разъясняет, что партийное руководство искусством и литературой предполагает широкий простор для личной инициативы и индивидуальных склонностей художника, писателя — и притом не только в области стиля и форм, но и в области содержания.

Освобождая художника, писателя от зависимости от денежного мешка, социализм возвращает художественному творчеству его высокую миссию. Ленин указывает, что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут основой развития новой литературы. Она будет служить не «верхним десяти тысячам», а миллионам трудящихся, которые составляют в каждой нации ее цвет, ее силу, ее будущность. Творчество великих писателей оплодотворялось только дей-

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 31.
[2] Там же, стр. 28—29.

lib.pushkinskijdom.ru

ствительно большими идеями и чувствами, а какая же идея могла быть более возвышенной и близкой народным массам, чем идея социализма, выдвинутая всем ходом развития человечества и отвечающая жизненным стремлениям и интересам подавляющего его большинства? Гениальные мысли Ленина шли навстречу исканиям Толстого, Роллана, Горького, Лу Синя и других выдающихся писателей мира, мечтавших о великом, свободном, действенном и подлинно народном искусстве. Социализм давал возможность выйти из того кризиса, в котором оказались искусство и литература в условиях всеобщего кризиса капитализма, духовного и нравственного одичания буржуазного общества, упадка его культуры.

Высокий уровень и значение содержания новой литературы Ленин связывает с тем, что «это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата, создающая постоянное взаимодействие между опытом прошлого (научный социализм, завершивший развитие социализма от его примитивных, утопических форм) и опытом настоящего (настоящая борьба товарищей рабочих)».[1] Успешное развитие литературы социализма Ленин обусловливает сочетанием передовой идейности со знанием жизни, опыта трудящихся масс.

Характеризуя литературу социализма, Ленин не забывает указать и на значение художественной формы. Позднее, уже после Октября, в беседе с Кларой Цеткин, Н. К. Крупской и М. И. Ульяновой, Ленин высказывает свою мечту о «великом коммунистическом искусстве, которое создаст форму соответственно своему содержанию».[2] Эта мысль Ленина определяет один из важнейших эстетических принципов социалистического реализма.

Мысли Ленина о новой, свободной литературе, вдохновляемой идеей социализма и открыто связанной с революционной борьбой рабочего класса, уже тогда имели в качестве своей исторической основы важные процессы в развитии западноевропейской и русской литературы.

Выше отмечалось, что проблемы социализма привлекали внимание наиболее выдающихся и проницательных писателей Европы конца XIX—начала XX века. Вместе с развитием социалистического движения в рабочем классе идея социализма проникает в литературу и «снизу», в виде его собственной поэзии. К. Маркс с восхищением отзывался о «Песне ткачей», видя в ней «смелый *боевой клич*» революционного восстания силезских ткачей, проникнутый «сознанием сущности пролетариата».[3] Зародыш и прообраз новой литературы можно видеть в тех произведениях социалистической пролетарской лирики XIX века, которые отражали «борьбу товарищей рабочих» и в годы чартистского движения, и в революцию 1848 года, и в Парижскую коммуну, и в эпоху первой русской революции. Это не был еще социалистический реализм. Для его развития необходимо было объективное художественно-практическое освоение борьбы рабочего класса в свете идей научного социализма, связанное с овладением художественным методом реализма. Но эта революционная пролетарская поэзия является ближайшей его предшественницей. Она выдвинула Георга Веерта, по отзыву Энгельса, первого и самого значительного поэта немецкого пролетариата. Она создала такие гениальные произведения, как сложенный коммунаром Э. Потье пролетарский гимн «Интернационал».

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 31.
[2] Ленин о культуре и искусстве. Изогиз, 1938, стр. 301.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. III, стр. 15.

lib.pushkinskijdom.ru

В. И. Ленин придавал большое значение пролетарской песне, таким, например, рабочим-песенникам, как Монтегюс.[1] В «появлении пролетарских певцов и поэтов», в безыскусственной пролетарской поэзии, созданной «взволнованным сердцем рабочего», его «часто неопытной рукой», Клара Цеткин усматривала симптомы «грядущего всемирного переворота и последующей за ним эпохи нового Ренессанса».[2]

Другим источником социалистического реализма явилась великая классическая литература.

«*В каждой* национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую»,— указывает В. И. Ленин,[3] имея в виду нации буржуазно-капиталистического общества. Подлинно значительные, тем более великие явления мировой литературы в той или иной степени содержат в себе элементы этой идеологии, настроения и чаяния народных масс, с большей или меньшей силой пробивающиеся в творчестве больших писателей, даже если они испытывают влияние антинародной идеологии и культуры господствующих классов, как было, например, в творчестве Бальзака и Тургенева, Достоевского и Блока. Социалистические и демократические элементы классической литературы и составляют широкую историческую основу возникновения и развития социалистического реализма, ту основу, на которой осуществляется преемственность новой, самой демократичной и последовательно социалистической литературы по отношению к прогрессивному литературному наследию.

Классическая литература несет в себе громадное, бесконечно богатое общечеловеческое содержание. Всё лучшее, передовое, подлинно народное в этом содержании не отбрасывается, а критически усваивается новым миром. Всё отсталое, порочное, враждебное социалистической человечности, напротив, подвергается отрицанию и критике. Это, собственно, и создает возможность овладения новой литературой художественными приемами и формами классической литературы, воплотившими это общечеловеческое содержание.

В классическом наследии литературе социалистического реализма особенно близка литература, сочетающая в себе высокую идейность, народность и правдивое художественное отображение действительности. Классический, критический реализм — ближайший предшественник социалистического реализма.

Известны глубокие симпатии основоположников марксизма к реалистическому искусству. Можно сказать, что сущность литературно-критических высказываний Маркса и Энгельса заключалась в идее сочетания в пролетарской литературе последовательного социалистического мировоззрения с искусством реализма. В письмах к Лассалю по поводу его трагедии «Франц фон Зикинген» Маркс и Энгельс настойчиво подчеркивают недостаточную реалистичность произведения Лассаля. Будущее драмы Энгельс видит в «полном слиянии большой идейной глубины, осознанного исторического смысла... с шекспировской живостью и действенностью...»[4] Нарушение принципов реализма Энгельс критикует и в произведениях Гаркнес и Каутской, формулируя свое понимание этих принципов.

---

[1] «Коммунист», 1954, № 6, стр. 24; Ленин о культуре и искусстве. Изогиз, 1938, стр. 293.

[2] «Новый мир», 1957, № 8, стр. 186.

[3] В. И. Ленин, Сочинения, т. 20, стр. 8.

[4] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV. стр. 258.

lib.pushkinskijdom.ru

Реализм утверждается эстетикой марксизма в качестве основополагающего принципа эстетического отношения социалистического искусства к действительности потому, что он адекватен природе самого искусства как отражения действительности. Правда жизни находила свое воплощение в разных художественных направлениях, но самые совершенные творения искусства и литературы нашей цивилизации созданы реализмом. Никакое другое искусство не имело такого всеобщего признания и влияния, как реалистическое искусство, реалистическая литература, сыгравшие поистине гигантскую роль в духовном и нравственном развитии человечества.

Это не значит, что социалистическому реализму чужда романтика. Напротив, вечно романтический дух революции воодушевляет искусство социалистического реализма, ибо он присущ самому социалистическому идеалу, самой борьбе за социализм, за построение коммунистического общества. Но романтика и романтизм не тождественны. Искусству социализма чужд присущий романтизму субъективизм.

Реалистическое искусство — наиболее народное искусство и в смысле соответствия его эстетическим вкусам трудящихся масс. Народное творчество, народная поэзия большинства народов свидетельствуют, что с незапамятных времен художественное творчество трудящихся масс характеризует стремление к правдивому реалистическому искусству. Это прекрасно показал Горький в своем докладе на Первом съезде советских писателей.

Еще Плеханов справедливо отмечал, что передовой, активный класс всегда тяготеет к реалистическому искусству, стремясь к преобразованию действительности и опираясь в искусстве на реальные связи реальных вещей. Буржуазия в прогрессивный период ее развития тяготела к реалистическому искусству, хотя в самый великий момент своей революции она предпочла революционный классицизм, на что были особые причины, отмеченные Марксом. Когда же искусство реализма стало обличать буржуазное общество, образ его жизни, когда ход самой истории стал предвещать буржуазии гибель, она отвергла реализм. «Буржуазия верно поняла, что оружие, выкованное ею против феодализма, обращалось против нее самой, что все созданные ею средства образования поднимали бунт против ее собственной цивилизации, что все сотворенные ею боги отреклись от нее».[1]

Наследником и преемником классического реализма стало искусство и литература пролетариата.

Рабочий класс — самый последовательный и самый принципиальный поборник правды. Рабочий класс приходит к власти путем открытой борьбы, он — единственный класс, которому нечего скрывать в своем прошлом. Он вправе гордиться и своим героическим настоящим. Революционная деятельность рабочего класса, его борьба за низвержение капитализма, за построение нового, социалистического общества основывается на глубоком изучении закономерностей развития объективной действительности, чуждом какому бы то ни было субъективизму и волюнтаризму. Стремление к правде, к истине жизни и находит свое отражение в эстетическом идеале социалистического общества.

Чем больше расширялся, получая свое реальное жизненное воплощение, опыт борьбы социалистического пролетариата, тем возможнее и ближе становилось возникновение и развитие социалистического реализма. Он возникает в России, куда с конца XIX века перемещается центр революционного социалистического движения, в русской литературе, в творчестве великого пролетарского писателя Максима Горького.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VIII, стр. 360.

lib.pushkinskijdom.ru

4

Родоначальником новой литературы Горький стал потому, что сочетал в себе талант гениального художника и самое передовое революционное мировоззрение эпохи, безграничную любовь к народу и ненависть к его угнетателям, высокую культуру и глубокое знание жизни. В творчестве Горького впервые нашел свое художественное отражение великий процесс соединения передовой социалистической теории с революционным движением самих народных масс во главе с рабочим классом. Основоположником социалистического реализма Горький стал также потому, что социалистический идеал рабочего класса и присущее марксизму понимание жизни человека и общества он сочетал с творчески воспринятым и новаторски развитым им опытом классической литературы.

В кратчайший срок Горький прошел школу художественного метода двух главных направлений в прогрессивной литературе XIX века — критического реализма и революционного романтизма. С необычайной рельефностью раскрывается им в первых же рассказах то, что являлось основным содержанием реализма XIX века: противоречие между звериным началом собственности и чувством человечности (образ Гаврилы в «Челкаше») и свободы (образ Челкаша), между вековечной «правдой» собственнического мира и непосредственным чистым нравственным чувством, протестующим против этой «правды» и идущим из народной среды («Дед Архип и Ленька»). Подобные контрасты и коллизии типичны и для ряда произведений Толстого 90—900-х годов. Горький развил и другую великую традицию классического реализма, рисуя высокие нравственные качества в простых людях, в народной среде, ничуть вместе с тем не впадая в народническую идеализацию ее. Однако в отличие от Толстого, сосредоточивавшего свое внимание на нравственном начале в человеке, Горький прежде всего вглядывается в разум простого человека, в то, как осмысляется мир сознанием представителей народной среды («Коновалов»). Он заставляет своих героев всё чаще размышлять и рассуждать о жизни и уже одним этим показывает подъем народного сознания. Мысль горьковских персонажей обращена к общественным условиям их жизни, к поискам лучей света в темном царстве окружающего их мира. С большой радостью Горький отмечает и чувство человеческого достоинства («Озорник») и протеста осознающего себя простого человека против «свинцовых мерзостей» жизни, ищущего выхода из них. Это был новый подход к человеку, непосредственно связывавший Горького с революционными просветительскими традициями 60-х годов, но лишенный и тени утопизма.

И Толстой и Горький верили в человека и в возможность его счастья. Но горьковская вера в человека была прежде всего верой в могучую силу его разума как средства преобразования мира. Это радикально отличало Горького не только от различных течений модернизма, литературы декаданса, но и от тех скептических настроений, которые были присущи некоторым прогрессивным писателям Западной Европы начала века. Вера в силу человеческого разума заставляет Горького искать истину в достижениях науки, а не в толстовской апелляции к богу в душе человека. Страстные искания такого разума, который не только объяснил бы «свинцовые мерзости» жизни, но и указал бы действенный путь в борьбе с ними, к изменению действительности, приводят Горького к марксизму. И Горький и Толстой придают огромное значение развитию человечности в человеке, но в отличие от Толстого, видевшего путь спасения в нравственном самоусовершенствовании самого человека,

lib.pushkinskijdom.ru

Горький видит выход в революционном изменении общественной среды, самих обстоятельств, порождающих бесчеловечность в людях. Это не могло не придать особенного характера горьковскому реализму.

Толстой распространял свою веру в человека и на общественные «верхи», на господствующие классы (образ князя Нехлюдова в «Воскресении»). Горький твердо знал бесплодность и ложь такой веры. Толстой продолжал стоять на позициях «вечных» нравственных истин, абстрактного гуманизма. Горький становился на позиции революционного гуманизма рабочего класса, на позиции марксизма. Показывая страдания «низов», Толстой, не понимая и отвергая революцию, вынужден был апеллировать к «верхам», которые были ему ненавистны. Горький, напротив, изображая страдания «низов», в их же среде отыскивает силы для преобразования жизни. Он нашел эти силы в революционном рабочем классе, в его борьбе за социализм. Поэтому горьковский реализм основывается на изображении борьбы классов как закона общественного развития, борьбы, открывающей перспективу победы социализма.

Художественное развитие Горького проходит и романтическую стадию. Романтическое начало проникало в реалистические произведения Горького 90-х годов, отличая их от общего тона русской реалистической литературы тех лет. Проникнутый ненавистью к собственническому миру и верой в светлое будущее человечества, революционный дух молодого Горького, его жажда свободы должны были проявить себя и в поэтических формах революционного романтизма. «Песнь о буревестнике» развивает традиции революционной пролетарской поэзии, восходящие к эпохе революции 1848 года.

В 90-е годы Горький, несмотря на весь свой реализм, несомненно был склонен к романтическому «прикрашиванию», как он говорил, жизни в целях воспитания человека. К этому он призывал и в письме к Чехову в 1900 году, и в рассказе «Читатель», которому Горький придавал программное значение в ту пору. Но уже в 1902 году Горький осуждает призывы к приукрашиванию действительности во имя ее пусть жестокой и суровой, но правды. Некоторые горьковеды склонны видеть в этой перемене эстетической позиции Горького лишь новые ударения и акценты, а не новое решение проблемы. Нет, это как раз было качественно новое решение проблемы, связанное с тем, что в этот период Горький нашел для воплощения героического не только условные романтические формы, но и вполне реалистическую, конкретно-историческую форму в облике революционера-пролетария, в котором он видит будущее, ранее рисовавшееся ему в романтических образах. Это был уже не отвлеченный романтический протест, а революционный протест, воплощенный в формах самой реальной действительности и потому гораздо более действенный. Великая историческая миссия старого прогрессивного романтизма, поддерживавшего и донесшего неугасимым прометеевский огонь свободы до того, кто действительно мог преобразовать мир, завершилась. Одна, но пламенная страсть оказалась в груди Павла Власова и его товарищей по борьбе, в груди передового русского рабочего, поднявшего знамя пролетарской революции, знамя Ленина.

Социалистический реализм нередко трактовался как слияние революционного романтизма с критическим реализмом, впервые осуществившееся в творчестве Горького, который и явился в результате этого слияния основоположником новой литературы. По этой схеме выходило, что литература рождает литературу: нашелся писатель, который слил два направления воедино, и получилось третье направление. Однако других примеров такого симбиоза история мировой литературы не знает.

lib.pushkinskijdom.ru

Революционный романтизм нес в себе революционную романтику, проникнутую устремлением к будущему, мечтой о будущем, могучей и страстной субъективностью, стремящейся к изменению мира. Революционный романтизм воплощал в себе вечное и неиссякаемое стремление человечества к движению вперед — «вперед и выше». В этом смысле пролетарским борцам за социалистическую революцию, отличающимся трезвым, критическим и аналитическим пониманием действительности, в высшей степени присуща также и беззаветная революционная романтика. Пролетарская социалистическая романтика лишена каких бы то ни было иллюзий и в ней нет ни грана утопизма. Стало быть, уж если говорить о слиянии, то только о слиянии романтического духа революции с самой действительностью. Революционная романтика находит, наконец, необходимые для ее воплощения в жизни реальные формы самой жизни, она обращается к тем «типическим обстоятельствам», которые она долго игнорировала и не без основания презирала в прошлом. Теперь они складывались таким образом, что романтическое «вперед и выше» получало для своего осуществления основу в самой действительности, как мечты человека о свободе — социалистическое общество.

В литературе этот процесс отразился не как слияние романтического метода с методом критического реализма, а как соединение идей социализма с реализмом, как процесс овладения идеями пролетарского социализма реалистическим искусством.

Сказанное, разумеется, никак не означает, что тем самым литература лишила себя возможности пользоваться условными поэтическими формами, созданными романтизмом. Как и всякие другие подлинно художественные формы, условные романтические формы, раз созданные в искусстве, вошли в его художественный опыт. В социалистическом реализме они получают свое истинное назначение — быть поэтическими формами для воплощения тех или иных идей поэта, когда он хочет их выразить не в объективных формах реальной жизни, а в их всеобщей форме. Так, Горький прибег к условной романтической форме для выражения своего призыва к революции в «Песне о буревестнике». Он повторил этот призыв и в романе «Мать», но в реалистической, конкретно-исторической форме русской действительности эпохи революции 1905 года.

Однако это не означает, что социалистический реализм может быть выражен формулой: «классический реализм плюс социалистический идеал». Социалистический реализм наследует не только реалистическому искусству прошлого. Мы только что сказали, что он не отказывается и от художественных форм, созданных прогрессивными течениями романтизма. Ему присуща даже своя символика. Вместе с тем и самый реализм новаторски преобразуется, отражая и в своем утверждающем пафосе, и в своем методе, и в своих художественных формах новую действительность и новое, принесенное марксизмом понимание человека и жизни. И то и другое находит свое воплощение в творчестве Горького.

То обстоятельство, что пролетарский писатель Горький делает реализм знаменем и принципом своего искусства, имело громадное значение для первого периода развития новой социалистической литературы. Борьба основоположников марксизма за реализм в социалистической литературе их времени свидетельствует о том, что соединение социалистического идеала и реализма не было простым или имманентным самому революционному социалистическому движению процессом. Нельзя забывать, что в начале XIX века это соединение происходило в обстановке кризиса классического реализма и разгула модернизма, влияние которого просачивалось всюду. Горького, однако, не соблазнила кажу-

lib.pushkinskijdom.ru

щаяся левизна некоторых течений модернизма. Будучи, как указал Ленин, крупнейшим авторитетом в деле пролетарского искусства, Горький оказал могучее воздействие на укрепление в нем реалистических традиций уже в самом начале его исторического развития как нового искусства. Важно отметить также, что до Горького революционная социалистическая идея находила в литературе главным образом лирическое воплощение. Драматургические и эпические опыты Лассаля и писателей Парижской коммуны оказались недостаточно удачными прежде всего с точки зрения реализма. Горький положил начало эпосу и драматургии социалистического реализма, что имело громадное значение для его последующего развития.

Вместе с тем произведения Горького показывали, какой высокой художественной культурой должна и может обладать новая пролетарская социалистическая литература. Это было очень важно с точки зрения художественного развития той непосредственно складывавшейся в самой рабочей среде социалистической поэзии и прозы, которым, по вполне понятным причинам, не хватало этой художественной культуры, глубины и силы реализма в изображении жизни. Надо прямо сказать, что этот аспект проблемы не утратил и сейчас своего актуального значения для некоторых и наших и зарубежных, и пожилых и молодых писателей социалистического реализма. Тем большее значение пример Горького, сумевшего так быстро и так совершенно развить свою художественную культуру, имел для первого этапа развития социалистического реализма. Всему миру Горький показывал, что такое искусство высокого реализма, вдохновляемое великими, передовыми идеями своего времени, показывал возможность возрождения, обновления реализма на основе его идейной связи с борьбой рабочего класса за социализм, с марксизмом.

Пришедшая на смену эпохе Толстого новая эпоха, эпоха империализма и пролетарской революции, в гениальном реалистическом освещении Горького явилась не только шагом вперед, а началом новой эпохи в художественном развитии человечества. Благодаря Горькому впервые в мировой литературе рабочий класс получил художественную возможность, говоря словами Энгельса, «обнаружить самые симпатичные, самые благородные, самые человеческие свои черты»,[1] раскрывшиеся в его революционной борьбе со старым миром. Это были черты социалистического человека: в романе «Мать» рабочий класс в изображении Горького выступает не только как разрушитель и ниспровергатель, но и творец новых человеческих отношений между людьми, складывающихся между Павлом и его товарищами по борьбе. Сам Горький видел также свою заслугу как писателя в том, что «он первый в русской литературе и, может быть, первый в жизни вот так, лично, понял величайшее значение труда,— труда, образующего всё ценнейшее, всё прекрасное, всё великое в этом мире».[2] Горький показывает самый процесс слияния стихийных стремлений рабочего класса к свободе с идеями научного социализма. Всё это было художественными открытиями всемирно-исторического значения. В мировой литературе Горький первый выступает и как могильщик капитализма и как буревестник нового мира.

Мировое значение и влияние творчества Горького и вообще социалистического реализма обусловлено и тем, что конкретное его содержание, его социалистический идеал соответствовали объективному развитию самой истории, и тем, что в нем, на основе художественного освоения борьбы за социализм и нового социалистического мира, продолжается уси-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. III, стр. 496.
[2] М. Горький, Собрание сочинений, т. 24, стр. 395.

lib.pushkinskijdom.ru

ленное развитие реалистического искусства, начатое в современной литературе эпохой Возрождения. Кризис реализма был преодолен — перед ним открылся новый путь.

Это была великая заслуга русской литературы.

Одна из особенностей исторического развития России XIX века состояла в том, что противоречия между господствующими классами и трудящимися массами не только не получали своего, хотя бы частичного разрешения, но и с каждым поворотом истории всё более обострялись. Россия не пережила, как Запад, победоносной буржуазной революции, развитие в ней капитализма сочеталось с политическим господством помещиков, с остатками крепостничества, с чудовищным полицейско-самодержавным режимом. Поэтому узел социальных и политических противоречий постепенно затягивался всё туже и круче, доводя до предельного озлобления и отчаяния трудящиеся массы города и деревни. Сила их гнева и протеста и порождала могучую обличительную силу русского реализма, равной которой не было во всей мировой литературе. Вместе с тем передовые русские писатели всегда жили ощущением неизбежности и близости исторического возмездия, великих социальных сдвигов, крушения старого мира и торжества социальной справедливости. Это также было отражением настроений широких народных масс. Они порождали в русской литературе поиски правды, богатое развитие в ней демократических и социалистических элементов, завершившееся возникновением ленинизма. Всё это создавало благоприятную почву и для возникновения в соответствующий момент социалистического реализма.

Появление Горького было исторически подготовленной, но всё же подлинной революцией в литературе, о чем свидетельствуют, между прочим, и его быстрая мировая слава и самые разноречивые суждения о нем русской и западноевропейской буржуазной критики. Последняя так и не договорилась в свое время, куда, к какому, собственно, направлению отнести Горького как писателя. Он был решительным противником литературного декаданса и в то же время глубоко чувствовалось его отличие от старого реализма. Разъяснил дело Ленин, назвав Горького пролетарским писателем. Это и было направление новой, свободной литературы, порожденное борьбой рабочего класса за социализм.

5

Горький был гениальным, но не единственным ее представителем. Как и предсказывал Ленин, идея социализма, сочувствие трудящимся вербовали всё новые силы в ее ряды. В 1914 году в России вышел первый «Сборник пролетарских писателей». Принадлежность авторов его к новой, социалистической литературе, о которой писал Ленин, «Правда», выходившая тогда под названием «Рабочий», усмотрела в том, что, изображая мрачную действительность народной жизни, «поэт-рабочий не отчаивается, ибо верит в лучшее будущее. Он всегда резко бичует весь старый уклад жизни и всегда зовет к новой жизни». В сборнике «нет отчаяния, нет нытья, а есть гнев, возмущение и смелый порыв к лучшему строю». Его авторы «полны думами о лучшем будущем, о новом мире. Ничто не убивает в них эту энергию».[1] Относительно художественная слабость сборника не лишала его права быть явлением новой литературы.

Еще более ярким ее явлением была поэзия Демьяна Бедного. Его творчество открыло новые, социалистические пути в развитии поэзии,

[1] «Рабочий», 1914, № 8, 23 июня (подпись: М. Калинин).

lib.pushkinskijdom.ru

теснейшим образом сблизив ее с жизнью трудящихся масс, с их революционной борьбой за социализм, осуществив в области поэзии ленинский принцип партийности литературы. При награждении Демьяна Бедного Орденом Красного Знамени в апреле 1923 года М. И. Калинин сказал ему: «Произведения ваши — простые и понятные каждому, а потому и необыкновенно сильные, зажигали революционным огнем сердца трудящихся и укрепляли бодрость духа в труднейшие минуты борьбы. Страдания, борьба, подвиги и достижения восставшего пролетариата находили в вас достойного певца. В вашем лице поэзия, быть может, впервые в истории так ярко связала свои судьбы с судьбами человечества, борющегося за свое освобождение, и из творчества для немногих избранных стала творчеством для масс».[1]

Силы новой литературы вербовались не только из самой народной среды, организуясь вокруг партийной печати, выдвигая такие таланты, как Демьян Бедный. Идея социализма еще до Октябрьской революции вдохновляла творчество таких уже известных русских писателей, как Серафимович, Вересаев, в период революции 1905 года. В Дании выдвинулся молодой талантливый писатель Мартин Андерсен Нексе. «Социалистом чувства» назвал Ленин раннего Эптона Синклера, отметив его революционные призывы.[2] Близок к социалистическому движению был почти весь путь Джека Лондона. Когда Ромен Роллан переживал крушение своих гуманистических иллюзий в годы первой мировой империалистической войны, другой великий француз Анри Барбюс написал книгу, обличающую империализм — роман «В огне», в котором Ленин видел отражение роста революционного сознания в массах.

Существенно важно, что этот процесс развития молодой революционной социалистической литературы совершался как процесс развития реализма. О творчестве молодых пролетарских писателей в России «Правда» писала как о «возрождении реализма». Реалистами были Лу Синь и Нексе. Джек Лондон устами своего героя Мартина Идена призывал искусство к правдивому критическому отражению действительности. Как новую эпоху мировой литературы Лондон оценивал революционное реалистическое искусство Горького. «Его реализм более действенен, чем реализм Толстого или Тургенева,— писал он.— Его реализм живет и дышит в таком страстном порыве, какого они редко достигают».[3] В основе этого страстного порыва Горького, как и «Железной пяты» самого Джека Лондона, лежала ненависть к собственническому обществу, великая идея социалистического преобразования мира.

Исторической почвой возникновения и первоначального развития социалистического реализма в мировой литературе еще в рамках буржуазного общества была борьба рабочего класса против капиталистического рабства. Однако возрождение искусства и литературы, их новый подъем и успехи не обеспечивались автоматически ни революционной борьбой рабочего класса, ни даже победой революции. Несомненно, как и всякое значительное явление жизни, борьба рабочего класса, живой опыт социалистического пролетариата нашли и находили свое стихийно-художественное отражение в искусстве и литературе. Но в условиях капитализма, в обстановке буржуазного художественного распада, кризиса реализма и пышного цветения различных модернистских течений, процесс развития нового социалистического искусства и литературы был

[1] «Правда», 1923, № 89, 24 апреля.

[2] В. И. Ленин, Сочинения, т. 21, стр. 236, 237.

[3] Из статьи о «Фоме Гордееве» Горького. Цитируется по книге: Курс лекций по истории зарубежных литератур XX века, т. I. Изд. Московского университета, 1956, стр. 490.

lib.pushkinskijdom.ru

затруднен, тормозился и нередко искажался воздействием на него чуждых и прямо враждебных влияний. Напомним о духовной драме поэтов Парижской коммуны Клемана и Артура Рембо, об эстетических заблуждениях молодого Маяковского. Даже Горький, как известно, не сумел избежать воздействия чуждых марксизму идей. Никогда ранее в истории мировой литературы путь рождения и развития нового направления не был так сложен, не совершался в таких трудных условиях. «Влияние разлагающегося буржуазного общества делает этот путь особенно трудным»,— справедливо указывала в 1911 году Клара Цеткин.[1] Отсюда громадное значение для судеб новой литературы, для развития социалистического реализма приобретали такие важнейшие факторы, как роль самого социалистического движения, политики в области искусства и литературы, проблемы воспитания художественной интеллигенции в духе социализма, борьба марксистской критики с реакционными, упадочными, ревизионистскими правыми и левыми течениями в эстетике и художественной практике, поддержка и правильное толкование новых, действительно порожденных борьбой трудящихся масс явлений в искусстве и литературе.

Вот почему партия большевиков, В. И. Ленин еще в период первой революции придали делу новой социалистической литературы значение общепартийного дела. После Маркса и Энгельса никто в международном рабочем социалистическом движении с такой остротой и последовательностью не ставил вопроса о партийном руководстве развитием пролетарского литературного движения, о борьбе партии за сближение прогрессивной демократической художественной интеллигенции с революционным рабочим классом, как В. И. Ленин. Ленин проявлял постоянную заботу об усилении художественных отделов большевистских газет, сам отмечал в своих печатных выступлениях и партийной переписке ростки новой социалистической литературы. Вместе с тем Ленин, марксистская критика пером Воровского, Ольминского и других большевиков-литераторов боролись за влияние на прогрессивную демократическую художественную интеллигенцию идей революционного марксизма. Решающее значение в идейном формировании Горького имело его сближение с русским революционным социал-демократическим движением, влияние ленинской «Искры», дружба с В. И. Лениным, борьба Ленина за Горького как пролетарского писателя.

Поучительно сопоставить в этом аспекте судьбы Горького и Джека Лондона. Оба вышли из народной среды и хорошо знали тяжелую долю простых людей. Как и Горький, Джек Лондон с молодых лет примкнул к социалистическому движению. Старый собственнический мир с его «свинцовыми мерзостями» был им ненавистен. Как художники, оба они были реалистами. Почему же в творчестве Джека Лондона, хотя бы в период его расцвета, период «Железной пяты» и «Мартина Идена», не сложился, как в творчестве Горького, социалистический реализм? В романе «Железная пята», написанном в том же 1906 году, что и роман «Мать», Джек Лондон очень ярко изобразил решительную схватку рабочего класса с силами капитализма, звериный облик последнего; он даже сумел в этих силах показать прообраз фашизма, предшественников куклускскланов и их хозяев из американских монополий. Но он не сумел реалистически показать революционную борьбу пролетариата с капитализмом в присущих этой борьбе реальных исторических формах, наделил пролетарских революционеров анархо-террористическими и индивидуалистическими настроениями и качествами, оторвал их от на-

[1] «Новый мир», 1957, № 8, стр. 187.

lib.pushkinskijdom.ru

родных масс. Отсюда условные романтические, даже символические формы изображения, утопическая фантазия.

Недостатки Джека Лондона как социалистического писателя отчасти обусловливались тем, что в самой американской действительности не было такого напряжения великого классового конфликта, не было революционной ситуации, как в России. Но дело в значительной мере объясняется неясностью, а в некоторых отношениях и ошибочностью представлений Джека Лондона о путях борьбы за социализм, о роли масс и их революционных вождей, что в свою очередь было связано с теоретической и практической слабостью социалистического движения в Америке того времени. Это важнейшее обстоятельство, а также влияние реформизма, сыграли отрицательную роль не только в идейном развитии Джека Лондона, но и в судьбах некоторых других видных писателей начала XX века, связанных с социалистическим движением. Ромен Роллан был близок с Гедом, Анатоль Франс — с Жоресом, Верхарн — с Вандервельде. Но только Ленин, большевики сумели воспитать Горького как великого пролетарского писателя, основателя новой литературы. Это и было практическим следствием понимания вопросов литературы как общепартийного дела, борьбой за влияние революционных идей марксизма в среде художественной интеллигенции.

Ленин высказывал твердую уверенность в том, что партия сумеет переварить, перевоспитать и непоследовательных с марксистской точки зрения литераторов, даже мистиков, если только они искренно станут на сторону великого дела социализма. Уже после Октября, осуществляя ленинский принцип партийности, коммунистическое движение во Франции сумело перевоспитать сюрреалиста Арагона в одного из крупнейших современных писателей социалистического реализма. Можно напомнить и о сложном пути Анри Барбюса, ставшего великим писателем-коммунистом, о духовном развитии Бехера и других.

6

Великая Октябрьская социалистическая революция и начало строительства первого в мире социалистического общества явились гигантским ускорителем движения мировой литературы к социализму, социально-политической основой дальнейшего развития и расцвета литературы социалистического реализма.

Октябрьская революция, строительство социализма дали возможность трудящимся массам развернуть свои способности, обнаружить таланты, которых в народе неиссякаемый родник и которые капитализм мял, давил, душил тысячами и тысячами. Революция предоставила возможность литературе и искусству непосредственно и прямо служить миллионам и десяткам миллионов трудящихся, быть выразителем их чаяний и стремлений. Социализм обеспечил бурный рост культуры и просвещения народных масс, непрерывное повышение уровня их эстетических вкусов и требований, что не могло не способствовать процессу художественного совершенствования советской литературы. Революция освобождала писателя, художника от унизительной зависимости от денежного мешка буржуа-капиталиста. Социалистическое государство, Коммунистическая партия приняли на себя заботы о развитии искусства и литературы, о воспитании новой, связанной с народом художественной интеллигенции.

А. В. Луначарский справедливо однажды заметил, что если бы не произошла Октябрьская революция, то «в России в области искусства и искусствоведения восторжествовали бы чистые формалисты», модернист-

lib.pushkinskijdom.ru

ские направления. Он мог бы распространить свою мысль и на судьбы мировой литературы, в которой после ужасов и одичания четырех лет империалистической войны еще шире стал разливаться мутный поток модернизма, грозя затопить всю литературу. Еще более углубился, обострился и кризис старого реализма. Уже в 1927 году в предисловии к русскому изданию своих произведений такой чуткий и честный художник, как Стефан Цвейг, писал: «...вся наша новейшая литература, всё наше творчество сегодняшнего дня, в сравнении с величием вашего поколения мировых творцов — поколения Тургенева, Достоевского, Толстого,— представляется мне слишком незначительным». И Цвейг освещает очень точно причины упадка реалистического искусства. «Оглушенные и разбросанные взрывом войны, мы схватываем и изображаем только единичное — пусть с любовью, с горячим стремлением к истине. Может быть, добросовестные психологи, проницательные исследователи, страстные созидатели,— но мы не построили нового мира, не создали вокруг себя новой вселенной».[1]

Новый мир возникал в Советской России. И именно социалистическая революция создавала не только общие, но и особенные предпосылки для развития высокого реалистического искусства, такие предпосылки, которые требовались его собственной природой. Реализму снова предоставлялась возможность связать свои пути с большим мировым общественным движением, с таким движением, какого еще не знала всемирная история, в котором приняли участие миллионы людей, в судьбах которого заинтересовано всё трудящееся человечество,— с борьбой за социализм, за коммунизм. С высоты этого движения и его идей литература приобретала возможность нового художественного синтеза громадных исторических процессов. Она выходила навстречу подлинной истории человечества, ее ясным и широким перспективам. Победа революции, блестяще подтвердив справедливость теории марксизма — гениальные прогнозы и предначертания коммунистической партии и ее вождя В. И. Ленина, показав могучую роль идей, овладевших массами, означала также новое, невиданное торжество человеческого разума.

Октябрьская революция вновь утверждала ту основную для реализма и подвергнутую представителями модернизма сомнению истину, что развитие жизни имеет свои закономерности, коренящиеся в самой объективной действительности. Это воочию доказывалось победами революции. С предельной ясностью, без всякого фетишизма, либерального лицемерия или сентиментально-романтических иллюзий она до самых глубин раскрыла сущность отношений людей в обществе, каузальные связи человека и среды, общественные корни всех сторон человеческой жизни вплоть до самых высоких вершин духа. Ожесточенная классовая борьба в ходе революции наглядно показывала всеобщую связь явлений, проникавшую вплоть до личных бытовых отношений людей, общественную обусловленность человеческой психологии, воли, разума. Это наносило сокрушительный удар по натуралистическим тенденциям и по модернистским попыткам рассматривать человека в отрыве от общества, подрывало самые основы субъективистской и абстрактной эстетики модернизма.

Бурные события революции свидетельствовали также и о том, что реальная действительность как источник содержания произведений искусства неизмеримо богаче любой, самой гениальной субъективности. Социалистическая революция обогащала реализм новым миром, расширяла его рамки до пределов большинства человечества, создав в этом смысле для искусства и литературы безграничные и неисчерпаемые возможности.

[1] С. Цвейг, Собрание сочинений, т. I, изд. «Время», Л., 1927, стр. 12.

lib.pushkinskijdom.ru

Но дело заключалось не только в самом расширении сферы художественного познания писателя и художника.

В своей «Эстетике» Гегель высказал мысль о том, что люди труда и нужды представляют собой эстетически неблагоприятный материал для художника, потому что в этих людях «мы всегда замечаем подавленность, когда они начинают действовать в пределах ограниченных условий их жизни, ибо в условиях развитых отношений позднейшего государства они в самом деле находятся во всесторонней зависимости, стеснены и оказываются со своими страстями и интересами под тяжелым, мучительным игом внешней для них необходимости...» [1] Эта мысль навлекла на Гегеля со стороны некоторых наших критиков поверхностные упреки в аристократизме. Однако общеизвестно, что капиталистическая эксплуатация и разделение труда при капитализме, делая из трудящегося простой придаток производства, опустошают и калечат его личность, обесчеловечивают человека. Социалистическая революция освободила трудящегося человека от ограниченности его зависимой и не свободной при капитализме жизни, от подавленности, преодолеваемой им в борьбе за свое освобождение, в процессе создания нового общества. Предоставив простым людям неограниченные возможности творческого труда и духовного развития, революция тем самым сделала их поистине завидным в своей богатой человечности предметом для искусства, неизмеримо более эстетическим, чем люди привилегированных слоев старого мира.

То, что было утрачено критическим реализмом на рубеже XX века,— положительный, воплощенный в реальных формах жизни, т. е. представляющий определенные передовые общественные силы, герой снова вставал перед литературой. И это были особенные общественные силы, глубоко отличные от всех других сил и классов, которые, говоря ленинским словом, «заведывали» ходом истории прежде. Это были силы, поднявшиеся из глубин взволнованного революцией народного моря, рабочие и крестьяне, руководимые партией Ленина, действительно способные преобразовать измученный, исстрадавшийся мир на тех началах свободы, равенства и братства, которые были знаменем всей передовой классической литературы в прошлом. Предметом художественного познания становился народ-революционер, народ-созидатель, решающая сила истории. Во главе его шла Коммунистическая партия, горячо призывавшая художественную интеллигенцию к служению народному делу, делу революции, социализма.

Обладая научным пониманием сущности и особенностей искусства, его роли и назначения в жизни человека и общества, зная, что великое социалистическое искусство может развиться только на основе творческого овладения прогрессивным классическим наследием и прежде всего искусством реализма, партия считала себя обязанной помочь своим идейным руководством процессу формирования нового искусства и литературы. Это тем более было необходимо в обстановке продолжавшегося и после революции развития различных модернистских течений, выдававших себя за подлинно революционное искусство. Было бы странным оставлять на произвол судьбы новые, преданные революции кадры советской художественной интеллигенции и тем наносить непоправимый ущерб духовному развитию и эстетическому воспитанию трудящихся масс, впервые по-настоящему приобщавшихся к большому искусству. «Искусство принадлежит народу,— говорил Ленин.— Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно

[1] Гегель, Сочинения, т. XII, Соцэкгиз, М., 1938, стр. 196.

lib.pushkinskijdom.ru

объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их».[1] Эти бессмертные слова Ленина раскрывают сущность политики партии в области искусства и литературы. Партия призывала и старую и новую художественную интеллигенцию к теснейшей связи с жизнью освобожденного революцией народа, к созданию великого, свободного, правдивого, художественно совершенного искусства и литературы, проникнутых высокими целями борьбы за коммунизм.

Известно, что сравнительно небольшой круг деятелей литературы старого мира услышал тогда «музыку революции», ее призывы, понял ее значение. Но это были самые выдающиеся деятели мировой литературы. Октябрьскую революцию приветствуют Анатоль Франс и Ромен Роллан, Бернард Шоу и Теодор Драйзер, Брюсов и Блок. Сбывались слова Клары Цеткин о том, что революционная борьба рабочего класса своим влиянием будет обогащать мысли и чувства, художественное творчество писателей, вышедших из среды господствующих классов. Именно пролетарская революция принесла Блоку день, когда он почувствовал себя гением. И великий поэт возблагодарил ее. Бессмертна заслуга Блока, первым в своей поэме «Двенадцать» давшего высокопоэтический образ Октябрьской революции. В ней Блок видит крушение ненавистного ему старого мира, великую очистительную силу и, что было особенно поучительно для поэта-символиста, торжество разума, революционного сознания над стихией.

Октябрьская революция открывала новый период в духовном развитии и в творчестве Маяковского и Серафимовича, Анри Барбюса и Мартина Андерсена Нексе, венгерского поэта Эндре Ади и немецкого поэта Бехера, американца Джона Рида, чешских литераторов Неймана и Ольбрахта, болгарских поэтов Милева и Полянова и других. Боевая революционная деятельность Лу Синя на литературном фронте начинается именно после Октября накануне антифеодального и антиимпериалистического «движения 4 мая» 1919 года. Октябрьская социалистическая революция укрепляла почву для развития социалистического реализма не только в молодой советской, но и во всей мировой литературе тем простым фактом, что великая идея социализма вступила в фазу своего реального воплощения в действительности, в жизни.

Победа революции подняла целые пласты новых творческих сил в народе. «Мы входили в литературу волна за волной, нас было много. Мы приносили свой личный опыт жизни, свою индивидуальность. Нас соединяло ощущение нового мира, как своего, и любовь к нему»,— вспоминает Фадеев о приходе молодых писателей в новую советскую литературу.[2] Они шли с фронтов гражданской войны, из гущи трудящихся масс, неся в литературу то, чего в ней никогда не было,— жизнь и борьбу, разум и чувства победившего трудового народа, ставшего хозяином своей судьбы и приступившего под руководством Коммунистической партии к построению социализма.

После Октябрьской революции молодая советская литература рисует картины революционной ломки старого порядка жизни в городе и деревне, зарождение нового, социалистического. В героическом эпосе гражданской войны, в поэзии Демьяна Бедного и Маяковского запечатлено великое историческое движение самих народных масс, закончившееся победой народа, руководимого Коммунистической партией. В таких

---

[1] Ленин о культуре и искусстве. 1938, стр. 299.

[2] А. Фадеев. За тридцать лет. Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 459—460.

lib.pushkinskijdom.ru

всемирно известных произведениях социалистического реализма, как «Железный поток» Серафимовича, «Чапаев» Фурманова, очерк о Ленине Горького, поэма «В. И. Ленин» Маяковского, «Разгром» Фадеева, «Бронепоезд 14-69» Всеволода Иванова, «Цемент» Гладкова, раскрывались облик революционных народных масс и их вожаков-коммунистов, преданность трудящихся революции, их ненависть к старому строю, сложившийся в борьбе великий союз рабочих и трудящихся крестьян, начало строительства социалистического порядка. Первые коммунистические субботники, раскрепощение женщины, новые формы общественной жизни и отношений людей друг к другу, участие простых людей в государственном, хозяйственном и культурном строительстве, идея пролетарской интернациональной солидарности всех трудящихся, идея дружбы народов и многое иное, новое, находит свое воплощение в советской литературе уже в первые годы революции как живой опыт трудящихся масс в строительстве нового мира. С другой стороны, Горькому революция дала возможность завершить тему старого мира изображением его краха («Дело Артамоновых»).

Примечательно, что ни литература английской буржуазной революции XVII века, ни литература французской буржуазной революции конца XVIII века не создали сколько-нибудь значительных произведений, в которых тогда же были бы запечатлены реальные картины революционной борьбы народных масс против старого феодального порядка, реальные типы людей, выдвинутых этой борьбой. Только спустя много лет образы деятелей французской революции нашли свое художественное воплощение в исторических романах Гюго, Франса и других писателей. Для того чтобы поддержать на должном уровне свое вдохновение, буржуазия вызывала тогда духов прошлого. Литература социалистического реализма по свежим следам событий запечатлела реальные картины пролетарской революции, героический облик ее непосредственных свершителей — революционных рабочих и крестьян, светлый образ ее великого вождя В. И. Ленина.

В литературу входил самый положительный герой мировой истории — революционный разрушитель старого собственнического строя, созидатель нового, свободного мира. Этот герой сочетал романтику с самым трезвым пониманием действительности. В нем совмещались поэт и строитель, гуманист и беспощадный каратель врагов революции. Это был человек твердой воли и чуткого сердца, характера, закаленного как сталь, и большой нравственной чистоты. Это был человек, мечтавший о коммунизме и во имя победы революции удовлетворявшийся в случае необходимости куском хлеба. Порой не очень грамотный и в то же время стоявший на самом высоком уровне духовного развития человечества, он был воодушевлен идеями революции и социализма, перед которыми спасовало большинство старой буржуазной интеллигенции с ее изощренной культурой. В самых трудных условиях он был твердо убежден в грядущей победе мировой революции. Героизм совмещался в нем с простотой. Он был плоть от плоти революционного народа и жил его жизнью, его думами и чувствами. Ничто ранее во всей всемирной истории не могло бы представить больший интерес для художника, чем люди, выдвинутые и воспитанные социалистической революцией, борьбой за социализм.

Никогда ранее писатель не имел перед собой и такого кипения жизни, непрерывного процесса рождения новых ее форм, долженствовавших обогатить художественные формы самой литературы. Героический характер социалистической революции и строительства нового общества, грандиозный размах событий, активное участие в них широких народных масс создавали возможность возрождения в литературе ее эпической

lib.pushkinskijdom.ru

силы, почти утраченной в литературе буржуазного упадка, подготовляли основу для нового эпоса. Невиданные общественные коллизии, находившие свое отражение в повседневной жизни людей, в их личных отношениях, борьба нового со старым в самом человеке создавали также почву и для нового этапа в развитии драматургии, богатой действием. Наконец, лирика приобретала от революции давно утраченный модернистской поэзией высокий общественный пафос. Революция обогащала и литературный язык.

Возрождался реализм как главное направление новой литературы. Его возрождение протекало в борьбе с влиянием старых и самоновейших «революционных» течений модернизма, в преодолении социологического схематизма, художественного сектантства и нигилистической недооценки классического наследия. Восстанавливались и укреплялись связи литературы с жизнью народа, с объективной действительностью. Человек предстает перед нами как совокупность общественных отношений своего времени, в своем конкретно-историческом облике.

Вдохновленная идеями социализма, преданная народному делу, новая свободная литература развивается под знаменами Коммунистической партии.

Так завершается процесс возникновения социалистического реализма как нового явления в развитии мировой литературы. Он возникает как художественное отражение революционной борьбы рабочего класса, великих битв за победу социалистической революции и первых шагов по строительству социалистического общества, как воплощение первых, уже зримых черт нового мира, облика нового, свободного человека. Длительный процесс возникновения и формирования социалистического реализма охватывает и ростки пролетарской революционной поэзии, и творчество основоположника социалистического реализма великого Горького, и первые зрелые опыты советской литературы. Его развитие было подготовлено и заботами Маркса и Энгельса о реалистическом искусстве социализма и борьбой Ленина, большевистской партии за новую, подлинно свободную литературу, и широким притоком в ее ряды новых сил, рожденных Октябрьской революцией. Новая литература складывается как слияние пролетарского социализма с реалистическим искусством, чей богатый художественный опыт также подготовил возможность возникновения и развития социалистического реализма.

В истории мировой литературы реализм возникает как художественное отражение одной из великих переломных эпох в жизни человечества — эпохи Возрождения, когда происходит пробуждение человечества после средневековой спячки. Социалистический реализм возникает как художественное воплощение нового, гораздо более значимого возрождения человечества после многовековой эксплуатации человека человеком, как отражение перехода его из своей предыстории в действительную историю, от капитализма к социализму, из царства необходимости в царство свободы.

lib.pushkinskijdom.ru

В. КОВАЛЕВ

УТВЕРЖДАЮЩИЙ ПАФОС СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Советская литература — литература нового мира, рожденного Октябрьской революцией.

В советском обществе коренным образом изменились отношения литературы к действительности. Теперь лучшие гуманистические идеалы, воодушевляющие передовую литературу, не находятся в противоречии с действительностью, а воплощаются в ней. Новое идейное и жизненное содержание лежит в основе сложившегося в советской литературе реализма нового типа — социалистического реализма.

Если попытаться обобщить главное историческое свойство, основной пафос советской литературы в сжатом определении, то следовало бы сказать о ее утверждающем характере. Именно в утверждении «сущего» и раскрытии богатейших возможностей реальной действительности, в борьбе со всем тем, что мешает дальнейшему развитию социалистического общества, заключается главная задача советской литературы, ее общественно-политическая и идейно-эстетическая значимость. На вопросе об утверждающем характере литературы социалистического реализма мы и хотим остановиться в настоящей статье.

1

К этому вопросу следует подойти с точки зрения исторической и социологической. Для понимания исторического своеобразия литературы нашей эпохи первостепенное значение имеют высказывания В. И. Ленина о советской действительности, о путях преобразования общества в переходный период.

Уже в первые годы советской власти В. И. Ленин подчеркивал, что главное в нашей революции — «положительная или созидательная работа»,[1] что рядом с задачей преодоления сопротивления буржуазии «столь же неизбежно выдвигается — и чем дальше, тем больше — более существенная задача положительного коммунистического строительства, творчества новых экономических отношений, нового общества» (т. 29, стр. 386).

Революция, говорил Ленин, «подняла жажду строительства и творчества в массах» (т. 27, стр. 157), и развернулась кипучая «работа нового строения жизни». Ленин учил находить и видеть подлинное новое в труде, в быту, в области культуры, «ухаживать» за ростками нового, поддерживать их.

Впервые в истории человечества общество стало на путь сознательного и целеустремленного строительства коммунизма. Именно поэтому велика у нас сила примера. Читателей нужно, писал Ленин, знакомить «с образцовой постановкой дела в немногих опережающих другие трудовых коммунах государства» (т. 27, стр. 177), следует описывать примеры *«образцовой коммунистической работы»* (т. 29, стр. 397).

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 27, стр 213. В дальнейшем ссылки на ленинские работы даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Новое побеждает не только в общественных отношениях, но и в сознании людей. Положительное коммунистическое строительство предполагает, говорит Ленин, «переделку массы» (т. 31, стр. 345), воспитание нового, социалистического человека. Воспитательная задача — это «основная задача всего социалистического переворота» (т. 31, стр. 340).

Старые привычки, старую психологию нельзя преодолеть сразу. Борьба с ними, переработка «трудовых навыков и нравов — дело десятилетий» (т. 31, стр. 103). Силы и традиции старого общества могут быть преодолены лишь путем долголетней работы.

В речи на третьем съезде комсомола Ленин подчеркнул, что задача воспитания новых поколений не может быть решена одними культурно-просветительными мерами, книжным изучением коммунизма. Ведь человек воспитывается также самой действительностью, общественным бытием, и пока в жизни будут еще сохраняться пережитки капитализма и мелкого производства, останутся и объективные условия для существования и возрождения старых привычек и взглядов. Задача перевоспитания решается, наряду с систематической пропагандой коммунистических идей, собственным практическим опытом людей, их активным участием в строительстве социализма. В этом смысл ленинского лозунга, обращенного к молодежи, учиться коммунизму.

Рост нового в общественных отношениях, в сознании и психологии людей — вот наиболее существенные стороны советской действительности. Эти черты советского общества нашли выражение и в литературе. Литература нашей эпохи проникалась созидательным пафосом и устремленностью в коммунистическое будущее, отстаивала и утверждала новый строй, активно участвовала в социалистическом строительстве, в воспитании нового, социалистического человека.

Преобразование общества охватывает целую историческую эпоху. Нельзя рассчитывать «на непосредственно коммунистический переход» (т. 33, стр. 46). В статье «От разрушения векового уклада к творчеству нового» (1920) Ленин писал: «Строить новую дисциплину труда, строить новые формы общественной связи между людьми, строить новые формы и приемы привлечения людей к труду, это — работа многих лет и десятилетий» (т. 30, стр. 482—483).

Период перехода от капитализма к коммунизму, говорил Ленин, «не может не соединять в себе черты или свойства обоих этих укладов общественного хозяйства. Этот переходный период не может не быть периодом борьбы между умирающим капитализмом и рождающимся коммунизмом; — или иными словами: между побежденным, но не уничтоженным, капитализмом и родившимся, но совсем еще слабым, коммунизмом» (т. 30, стр. 87).

В этом основа противоречий переходной эпохи.

Цель — уничтожение классов — может быть достигнута лишь путем долгой, трудной, упорной классовой борьбы.

Новое утверждается в острой борьбе со старым. Оно не существует отдельно, изолированно от старого. Вот почему одним из условий движения советского общества является раскрытие его противоречий с целью преодоления пережитков и влияний буржуазного общества и устранения недостатков в нашей жизни. Таким образом, новое в нашей жизни утверждается не только путем распространения положительных примеров, но и путем критики всего того, что мешает развитию нового.

Движение к коммунизму — сложный жизненный процесс. Ленин указывал, что новое содержание жизни (борьба за советскую власть, борьба за победу социализма) «может *и должно* проявить себя в любой форме, и новой и старой, может и должно переродить, победить, подчинить себе

lib.pushkinskijdom.ru

все формы, не только новые, но и старые,— не для того, чтобы со старым помириться, а для того, чтобы уметь все и всяческие, новые и старые формы сделать орудием полной и окончательной, решительной и бесповоротной победы коммунизма» (т. 31, стр. 83).

Это делает процесс становления новой жизни весьма сложным. Не во всем здесь можно разобраться сразу, с первого взгляда. Только тщательное изучение позволяет прийти к правильным выводам, помогает увидеть новое, которое вырастает на старой почве, переделывает старое и постепенно освобождается от него.

Все эти особенности советского общества, глубоко раскрытые в трудах В. И. Ленина, имеют большое значение для выяснения главных особенностей советской литературы.

Советская действительность определила характер революционной литературы, ее пафос утверждения новых общественных отношений, пафос строительства социалистического общества и сознательного преодоления жизненных противоречий на путях этого строительства.

В новой литературе должна была получить и получила широкое отражение революционная тема.

В «Железном потоке» А. Серафимовича, «Чапаеве» Д. Фурманова, «Восемнадцатом годе» А. Толстого, «Разгроме» А. Фадеева, стихах Д. Бедного ярко представлен героизм народа в годы гражданской войны, тот богатейший революционный опыт масс, который и в дальнейшем мирном строительстве учил понимать решающую роль народа в историческом движении, силу дисциплины и организованности, руководящую роль пролетариата и его партии. В романах «Тихий Дон» М. Шолохова, «Барсуки» Л. Леонова, «Города и годы» К. Федина отображены сдвиги в жизни крестьянства и интеллигенции в годы гражданской войны. Велика была роль Маяковского в художественном утверждении завоеваний революции, в сближении литературы с новой действительностью. В то время как некоторые его собратья по перу жили в камерном мирке переживаний интеллигента — пассивного созерцателя тревог и бурь революции, в то время как некоторые писатели отказывались от изображения современной действительности, ожидая, когда «отстоится» и «отлежится» материал сегодняшнего дня, Маяковский смело насыщал свою поэзию новым, революционным содержанием, обращаясь к живым вопросам современной общественно-политической жизни.

Большое значение в литературе приобретала тема труда. Литература вторгалась в жизнь народа, строившего социализм, раскрывала внутренний мир людей творческого труда. Уже в 20-е годы эта тенденция нашла свое отражение в ряде произведений Маяковского и Бедного, «Доменной печи» Н. Ляшко, «Цементе» Ф. Гладкова, «Лесозаводе» А. Караваевой, «Соти» Л. Леонова, очерках «По Союзу Советов» М. Горького.

Новое в нашей жизни выражалось во внутренних, глубинных переменах в обществе, в изменившихся отношениях людей друг к другу, в победе новой идеологии и сложном процессе перестройки психологии людей. Настоятельно выдвигалась проблема нового героя нашей литературы, человека из «массы», который силой своего разума и энергией своего труда преобразовывал действительность и сам менялся в процессе труда и борьбы.

Литература создавала типические образы людей нашего времени и тем самым оказывала огромное воздействие на миллионы читателей, воспитывая в них качества нового человека, помогая в борьбе с пережитками капитализма в сознании людей. Советские писатели создали художественные образы большого социально-психологического значения: Чапаев и Клычков, Глеб Чумалов и Морозка, Григорий Мелехов и Кор-

lib.pushkinskijdom.ru

чагин, Телегин и Давыдов, комиссар из «Оптимистической трагедии», Любовь Яровая и многие другие.

Отражение советской действительности, всего того нового, что возникло и укрепилось в жизни народа после Октября, считал главной задачей литературы Горький. Он настойчиво повторял, что советской литературе следует полным голосом говорить о «наших достижениях».

Не раз Горький разъяснял различие между направленностью творческого труда писателей, живших (и живущих) в условиях буржуазного общества, и современных революционных писателей Советской страны. Величайшие писатели классического реализма, выражавшие в свое время благородные общественные идеалы и стремления, в своей творческой практике «специализировались» на критике современного им эксплуататорского общества, на изображении отрицательных явлений жизни. Горький писал: «Именно за это — за критицизм, выраженный в образной форме,— Ленин одобрял Толстого, Энгельс—Маркс одобряли Бальзака».[1] Реализм классиков был «критическим реализмом». Это не означает, что классики ограничивались исключительно лишь задачами критики общественного строя. Нет, они всесторонне анализировали современное общество, шли в ногу с веком и выражали положительные идеалы и передовые стремления людей своего времени. Не забывая этого, Горький в то же время подчеркивал, что представители самого передового, самого плодотворного направления в реалистической литературе прошлого видели свою главную задачу в критике существующего общества с точки зрения своих идеалов, с позиции передовых идей. И в этом, действительно, легко убедиться, обратившись не только к их произведениям, но и к их высказываниям о задачах литературы.

Советская литература не отказывается от критики: в социалистическом реализме, отмечал Горький, «критика обращена на прошлое и отражение прошлого в настоящем».[2] Борьба с классовыми врагами, обличение «нового мещанина», преодоление пережитков индивидуализма — об этом и о многом другом не раз напоминал Горький, касаясь задач литературы. Но роль советских писателей не сводится к критике отрицательных явлений, к фиксированию жизненных противоречий. «Их задача,— писал он,— изучать, оформлять, изображать и тем самым утверждать новую действительность».[3] Эту же мысль Горький повторит еще не раз: *«Наш реализм имеет возможность и право утверждать, . . .* основная его задача — *утверждение социализма путем образного изображения фактов, людей и взаимоотношений людей в процессах труда».*[4]

В середине 30-х годов Горький дал следующее определение реализма нового типа, утвердившегося в советской литературе: «Социалистический реализм есть отражение реальности социализма, уже частично осуществленного энергией пролетариата — диктатора в различных формах промышленности и сельского хозяйства.

«Социалистический реализм, отражая влияние новых форм труда и быта, утверждает их как сущее, освещает их смыслы, этим и способствует процессу дальнейшего становления социализма».[5]

В этом определении на первый план выдвинута социологическая сторона: в идейных позициях и жизненном содержании видел Горький прежде всего новое качество литературы революционной эпохи.

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 30, Гослитиздат, М., 1955, стр. 294.

[2] Там же.

[3] Там же, т. 25, стр. 110.

[4] Там же, т. 30, стр. 294.

[5] Архив А. М. Горького, т. III, Гослитиздат, М., 1951, стр 213

lib.pushkinskijdom.ru

Утверждать — значит видеть мир не в статике, а в динамике. Ведь новая действительность — это живой процесс движения вперед, в будущее. Горький считал, что характерной чертой социалистического реализма является его устремленность в коммунистическое будущее, «высокая точка зрения», дающая возможность увидеть дали, которые не видны в пределах привычных горизонтов,— ленинское «умение смотреть на настоящее из будущего».[1] Эта устремленность вперед, берущая начало еще в классической литературе («Что делать?» Н. Г. Чернышевского), находит развитие в пролетарской («Мать» М. Горького), а затем в советской литературе. Эта «высокая точка зрения» писателя нашей эпохи выражена и в «Разгроме» А. Фадеева (девятнадцать закаленных в испытаниях бойцов готовы к новым, еще более трудным боям), и в «Необыкновенном лете» К. Федина (Извеков учится действовать в настоящем — в годы гражданской войны — в соответствии с потребностями будущего), и в «Поднятой целине» М. Шолохова (Давыдов думает, смотря на детей: «Хорошую жизнь им построим, факт!» — и ему представляется их будущее, ради которого он живет и трудится), и в «Бане» Маяковского, где автор раскрывает большие горизонты истории и таким образом обнаруживает мизерность и обреченность носителей косности и бюрократизма вроде Победоносикова и Оптимистенко, мнящих себя «вечными» и всесильными.

Идейно-воспитательные, идеологические качества советской литературы делают ее могучим средством, по словам Горького, возбуждения «социалистического, революционного миропонимания, мироощущения».[2]

В горьковских высказываниях четко и определенно говорится о главной особенности советской литературы, порожденной самим характером нового общества, сознательно строящего социализм. Советская литература продолжает прогрессивную, гуманистическую традицию литературы прошлого — утверждение лучших человеческих качеств — в новых условиях, когда перед людьми открылись *реальные* возможности осуществления светлой мечты благороднейших умов и вековых стремлений человечества.

2

Горьковское положение об утверждающем характере социалистического реализма иногда истолковывается узко и субъективно, что приводит отдельных литературоведов к неоправданным заключениям. Остановлюсь на двух примерах.

В своем докладе о проблемах социалистического реализма на дискуссии о реализме, состоявшейся в Москве (апрель 1957 года), В. Щербина высказал следующую мысль: «Социалистический реализм очень часто в большинстве работ у нас определен утверждающим, в отличие от критического реализма прошлого. Не в этом их подлинное различие».[3]

По мнению В. Щербины, защитники положения об утверждающем характере социалистического реализма считают, что «раньше не было в литературе положительного, утверждающего начала, героических характеров, идеи революционного развития исторической действительности, изображения роли народа, а в социалистическом реализме они появились».[4] Игнорируя первоисточник, т. е. Горького, В. Щербина критикует некие вульгаризаторские истолкования горьковских формулировок, по-

[1] М. Горький, Собрание сочинений, т. 30, стр. 302.
[2] Там же, стр. 382.
[3] В. Р. Щербина. Проблемы социалистического реализма. М., 1957, стр. 16.
[4] Там же, стр. 15.

lib.pushkinskijdom.ru

лагая, что таким образом он доказывает «умозрительность» и «схематичность» самого положения об утверждающем характере социалистического реализма. Однако извращение какого-либо принципа вовсе не означает несостоятельности самого принципа.

Б. Реизов в своей статье, опубликованной в журнале «Вопросы литературы», касается этого вопроса в другой связи. Он критикует узкое и одностороннее представление о классическом реализме XIX века как о реализме без идеалов, без мечты и неожиданно «корень зла» находит в самом термине «критический реализм». Термин этот, утверждает Б. Реизов, «подсказывал» ошибочное понимание литературы XIX века как литературы без идеалов, без положительных героев, толкал исследователей к преуменьшению ее достижений, сводил многообразие и богатство классической литературы к некоему «сомнительному единству», которого в действительности не было. Мало того, по мнению Б. Реизова, представление о классической литературе как литературе критического реализма содействовало тенденциям противопоставления классической литературы литературе социалистической и сейчас даже может «помешать развитию советской литературы и советского литературоведения».[1]

Конечно, если бы точка зрения советских литературоведов на классическое наследие совпадала с точкой зрения, выраженной некогда критиком А. Гурвичем, который как раз и обосновывал вульгарное представление о классической литературе, как о литературе без положительных героев и идеалов, то в таком случае автор статьи был бы прав. Но ведь это не так. Литературоведы придерживаются того взгляда, что пафосом, преобладающей чертой передовой литературы XIX века являлась критика существовавшего общества, пробуждение и развитие общественной активности в борьбе за коренные социальные преобразования, за изменение существовавшего порядка вещей. Условия эксплуататорского общества порождали литературу именно такого типа, такой устремленности. Значит ли это, что литература только отрицала и ничего не утверждала? Нет. Она утверждала передовые идеи своего времени, лучшие качества человека, она была на стороне народа в его стремлении к освобождению от политического гнета и эксплуатации и порой активно поддерживала революционное движение, его героев и мучеников. Но самое утверждение положительного было пронизано мыслью о несовместимости его с основами существующего строя. В этом суть дела, в этом — различие между прогрессивной литературой, развивающейся в условиях буржуазно-дворянского общества, и литературой советской.

Б. Реизов призывает в своей статье к историческому подходу при рассмотрении литературы XIX века. Но принцип историзма как раз и обязывает исследователя видеть и находить главное, своеобразное в изучаемых явлениях различных эпох. Этот принцип, в частности, не позволяет исследователю делать вывод, что в литературе XIX века и в советской литературе одинаково и в равной степени выражены и критика, и утверждение. Право же, такой вывод был бы неисторичен! Не слишком ли торопятся некоторые писатели, критики и литературоведы отказаться от горьковского термина «критический реализм», весьма удачно определяющего сущность передовой реалистической литературы XIX века и имеющего свое прочное основание в эстетических концепциях Белинского, Чернышевского и Добролюбова?

Иногда, возражая против положения об утверждающем характере советской литературы, говорят: наша литература не может быть «одно-

[1] Б. Реизов. О литературных направлениях. «Вопросы литературы», 1957, № 1, стр. 102, 103.

lib.pushkinskijdom.ru

боко» утверждающей, она должна быть вместе с тем отрицающей. Конечно, утверждающий характер литературы социалистического реализма вовсе не состоит в «обязательном» изображении исключительно положительных явлений и тем более в создании одних лишь гимнов и дифирамбов, в замалчивании препятствий, встречающихся на пути развития общества. Ведь помочь победе нового можно лишь в том случае, если старое будет устранено, сметено, если новому будет расчищен путь. Это совершенно ясно, и советская литература дала замечательные примеры трезвого учета реальных условий, помогающих или мешающих победе нового, глубокого анализа трудностей и недостатков социалистического строительства, страстного разоблачения враждебных народу сил, критики плохих традиций и привычек в жизни советских людей. Достаточно вспомнить, например, «Баню» В. Маяковского, пьесу М. Горького «Сомов и другие», «Тихий Дон» М. Шолохова, «Русский лес» и «Золотую карету» Л. Леонова, «Кто смеется последним» К. Крапивы, «Великую силу» Б. Ромашева, ряд очерков В. Овечкина. В этих произведениях выражен утверждающий пафос нашей литературы, новое показано не в придуманных «идеальных» условиях, когда остается только самотеком и без усилий подвигаться вперед по пути прогресса и самосовершенствования, а в обстановке трудных жизненных коллизий и увлекательных дел, требующих от человека огромного напряжения ума, выдержки, упорства, страсти, дерзания.

Изображение положительных явлений, естественно, не должно быть схематичным. Перевоспитание людей происходит в сложных, порой суровых условиях реальной жизни, и наша литература это прекрасно показала (таков, например, путь героев «Хождения по мукам»).

Понимание утверждающего пафоса социалистического реализма не имеет ничего общего с ориентацией литераторов на бездумное воспевание всего без исключения в советской действительности. В истории советской литературы были случаи, когда панегирическое отношение к действительности выдавалось за утверждение нового. Но разве могут отдельные отклонения от правильного метода дискредитировать сам метод? Напротив, эти отклонения только рельефнее подчеркивают главную задачу искусства — оставаться трезвым в раскрытии реальных трудностей и недостатков, смотреть на них с точки зрения передовых советских людей, заинтересованных в их искоренении и преодолении, убедительно показывать несовместимость их с основными началами советского общества, с социалистическим идеалом, с тем подлинно новым, что побеждает в нашей жизни.

Современная тематика является основной, главной, но ею литература, естественно, не ограничивается. Советский писатель, говорил Горький, является не только «акушером», но и «могильщиком». Изображение прошлого и его пережитков играет большую роль в успешном выполнении писателем этой второй функции. Ярким примером этому служит творчество Горького советского периода. Как известно, в крупнейших произведениях Горького этого времени изображалось преимущественно дореволюционное прошлое. Но утверждающее начало в творчестве великого писателя ощущается определенно и ясно в самой его социальной, классовой позиции, в его идеалах и той высокой точке зрения, которая позволяет ему показывать прошлое в свете реальной исторической перспективы движения человечества к победе коммунизма. В творчестве Горького решались волновавшие современников проблемы мирового значения русской революции, роли масс в истории, взаимоотношений масс и героев, интеллигенции и народа, проблемы нового, социалистического гуманизма.

lib.pushkinskijdom.ru

Творчество Горького учило советских писателей «тому, чему не мог учить опыт русской классической литературы: изображению людей и событий эпохи революционной ломки человеческих отношений, утверждению социалистического идеала, утверждению с позиций революционного пролетариата новых форм жизни, нового общественного строя».[1]

Художник социалистического реализма изображает и положительное и отрицательное с позиций социалистической идейности, ради утверждения положительного, ради защиты основ социализма. Решающее значение имеют общественная и эстетическая позиция художника, его мировоззрение и идеалы, его вера в творческие силы народа, строящего коммунизм, его способность смотреть на явления жизни перспективно. Решающее значение имеет партийность художника.

3

В последнее время раздавались справедливые предостережения относительно того, что вопрос о партийности литературы нельзя решать «упрощенно», «прямолинейно», что партийность художника слова нельзя сводить к декларативности, к прямому выражению политических идей и т. д. Безусловно, партийность проявляется в самой художественной специфике, в отборе писателем тех или иных фактов, в их освещении и истолковании, в самом пафосе и в эмоциональной окраске изображаемого, в эстетическом идеале, с точки зрения которого он утверждает или отрицает те или иные явления действительности.

Говорилось также часто и о том, что партийные позиции в творчестве различных советских писателей выражаются по-разному. Писатели обладают своим оригинальным подходом к изучению мира, своей особенной манерой обобщать жизненные явления, неодинаковым интересом к тем или иным сторонам жизни. Опираясь на богатейшие традиции мировой литературы и развивая их, писатели разрабатывают современные проблемы и выражают коммунистические идеи в самых различных формах искусства, литературных манерах, в различном охвате социально-бытовых и психологических явлений, в различных формах реалистической типизации (социально-бытовой, философско-фантастической, лирической, сатирической и т. д.). Все это реальное богатство и многообразие является характерной чертой социалистического искусства, ибо богатство новой жизни и силу нового художественного видения невозможно раскрыть в искусстве однообразном, подогнанном под одну мерку, хотя бы и хорошую.

В советской литературе есть примеры вдохновенного, прямого выражения идеи утверждения социализма, как, например, «Хорошо!» Маяковского, «По Союзу Советов» Горького; но наряду с ними есть у нас и произведения М. Пришвина, рисующие человека в мире природы и таким путем выражающие мироощущение нового человека, и «Педагогическая поэма» А. Макаренко, повествующая о том, как у людей, попавших в преступную среду, пробуждается под влиянием условий советской жизни потребность в честном труде, и эпический цикл романов «Преображение» С. Сергеева-Ценского, показывающий, как самими условиями исторической действительности накануне Октября русские люди самых различных слоев подготовлялись к восприятию идеи революции, и народно-историческая эпопея М. Шолохова о людях полупатриархального, замкнутого Дона, с большим трудом приходивших в период революции к верным решениям больших вопросов жизни. Нет надобности подробно

[1] Очерк истории русской советской литературы, ч. I, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 107.

lib.pushkinskijdom.ru

перечислять богатства советской литературы — они у всех на виду. Во всех этих разнородных явлениях новой литературы по-своему выражена высокая человечность, глубокие философские раздумья, пытливость и смелость в решении вопросов жизни, внимание к самым сложным сторонам действительности, умение по-новому подойти к творческой задаче воспроизведения действительности во всей ее истине.

Подлинно творческий подход к искусству исключает иллюстративность и делает произведения художника оригинальными, отличающимися своим особенным художественным почерком, своей неповторимой манерой, стилем.

Все это верно. И однако же сказать только это о партийности, об идейности советского писателя недостаточно.

Нужно говорить не только о своеобразии литературы в ряду других идеологических форм, но и о том общем, что объединяет литературу с последними. Нужно говорить не только об эстетическом идеале, но и об идеале общественно-политическом.

Вспомним, как раскрывает и характеризует социалистический принцип партийности литературы В. И. Ленин в своей известной статье «Партийная организация и партийная литература».

В некоторых критических статьях последнего времени, после беглого упоминания связи социалистической литературы с классовой борьбой, с политикой партии, подробно и обстоятельно разъяснялись слова В. И. Ленина о том, что «литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством», что в области литературы «безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию». Слова эти превращались чуть ли не в основной тезис статьи Ленина. А ведь вслед за этим Ленин пишет: «Все это отнюдь не опровергает... положения, что литературное дело должно непременно и обязательно стать неразрывно связанной с остальными частями частью социал-демократической партийной работы» (т. 10, стр. 28). Мысль о необходимости партийного руководства литературой — вот важнейший, основной тезис статьи.

Статья Ленина направлена в особенности против «буржуазно-интеллигентского» карьеризма, против «буржуазных индивидуалистов», против «литераторов-сверхчеловеков».

«Мы хотим,— писал Ленин,— создать и мы создадим свободную печать не в полицейском только смысле, но также и в смысле свободы от капитала, свободы от карьеризма; — мало того: также и в смысле свободы от буржуазно-анархического индивидуализма.

«Эти последние слова покажутся парадоксом или насмешкой над читателями. Как! закричит, пожалуй, какой-нибудь интеллигент, пылкий сторонник свободы. Как! Вы хотите подчинения коллективности такого тонкого, индивидуального дела, как литературное творчество! Вы хотите, чтобы рабочие по большинству голосов решали вопросы науки, философии, эстетики! Вы отрицаете абсолютную свободу абсолютно-индивидуального идейного творчества!» (т. 10, стр. 29).

«— Успокойтесь, господа!» — пишет далее Ленин и поясняет, что, во-первых, речь идет о подчинении партийному контролю партийной литературы (вспомним, что статья написана в 1905 году), во-вторых, что вопли о свободе буржуазного художника есть лицемерие, что свобода буржуазного художника есть замаскированная зависимость его от денежного мешка. Этой «лицемерно-свободной» литературе большевистская партия противопоставляет «действительно-свободную, *открыто* связанную с пролетариатом литературу» (т. 10, стр. 30).

lib.pushkinskijdom.ru

Таким образом, пафос ленинской статьи — в доказательстве того, что литература должна стать частью общепролетарского дела, в том, что только в тесной и прямой связи с революционным классом она обретает подлинную свободу. Руководящая мысль статьи — мысль о партийном руководстве литературой. Об этом некоторые авторы (А. Крон, Б. Назаров, О. Гриднева и др.) предпочитали не говорить. Они ставили «акценты» не там, где нужно, и под предлогом борьбы с последствиями культа личности и догматизмом пытались уверить читателей, будто ленинский принцип партийности литературы состоит чуть ли не в том, что писатель должен быть «свободен» от общества, от партийного руководства.

Вопроса о коммунистической партийности Ленин касается не только в дореволюционных, но и во многих послеоктябрьских работах. В них мы находим и напоминание о важнейших положениях марксизма по этому вопросу, и некоторые новые аспекты в его освещении, вызванные условиями пореволюционной действительности.

После победы Октябрьской революции партия, став правящей, могла поставить перед собой задачу руководства всей областью литературы (а не только литературой партийной). В ряде своих выступлений В. И. Ленин говорит об этом и практически налаживает партийное руководство литературой.

Ленин резко критикует всякого рода ложные тенденции (в профсоюзах, кооперации, Пролеткульте) к «независимости» от партии, от советского государства. Он подчеркивает, что признание главенства партии, накопившей несравненный революционный опыт, завоевавшей громадный политический и моральный авторитет среди народа, имеющей за собой «полное сочувствие и единодушие» всех трудящихся, является в Советской стране основой деятельности всех учреждений и организаций, всех трудящихся, интеллигенции, писателей. Не все писатели, как известно, сразу поняли эту истину, отрешились от былого противопоставления литературы действительности, писателя — государству и правящей партии. Но истина пробивала себе дорогу, и писатели все яснее осознавали ее, принцип партийности становился ведущим в их деятельности.

Быть партийным значит уметь подходить к делу с точки зрения марксистской теории классовой борьбы, т. е. с политической точки зрения, ибо, говорил Ленин, «политика — это борьба между классами» (т. 31, стр. 346), а вывод политический — это вывод, «касающийся отношений между классами» (т. 32, стр. 155). Овладение основами марксистского классового анализа стало общегосударственной задачей, одним из важнейших элементов воспитания людей в духе коммунизма. Партия учила массы, учила интеллигенцию, в том числе писателей, видеть классовую борьбу не только в таких ее очевидных проявлениях, как гражданская война, борьба с кулацким саботажем, с вредительством, но и в идеологической сфере — в борьбе различных взглядов, в оценке роли и значения тех или иных общественных явлений. Ленин указывал, что наша основная задача состоит в том, чтобы «в противовес буржуазной «правде» противопоставить свою правду и заставить ее признать» (т. 31, стр. 339).

Наконец, Ленин говорил, что политика в новых исторических условиях не сводится только к формам борьбы с враждебными классами, с их влиянием в идеологии. Ленин выдвигал понятие «политики экономики», т. е. принципиальную линию в экономическом строительстве, в создании новых общественных отношений социалистического характера. Быть партийным значит целеустремленно вести положительную работу, подви-

lib.pushkinskijdom.ru

гающую вперед дело социалистического строительства, дело Октябрьской революции.

В этих ленинских высказываниях раскрывается существо принципа партийности в новых исторических условиях.

Из этих высказываний следует, что быть партийным — это значит понимать связь своей идейно-творческой работы с политикой Коммунистической партии, работать под руководством партии, быть бойцом на идеологическом фронте, это значит уметь творчески применять марксистский классовый анализ при изучении явлений действительности и активно бороться с неправильными, идеалистическими, догматическими представлениями о жизни, это значит, наконец, хорошо знать жизнь народа, строящего коммунизм, и своим творческим трудом активно содействовать социалистическому строительству.

Разумеется, свои идейные позиции художник слова выражает при помощи создаваемых им образов, но специфика искусства не должна заслонять главного в вопросе о партийности литературы.

4

Глубокое и всестороннее обоснование ленинского принципа партийности литературы и утверждающей роли ее дано в известных постановлениях ЦК КПСС по вопросам литературы и искусства. Партия призвала советских художников широко изображать советскую жизнь в ее революционном развитии, быть близкими к народу, поддерживать все новое, передовое в жизни, непримиримо бороться с пережитками старого общества, с буржуазными влияниями в идеологии, правильно ориентироваться в новых, сложных условиях послевоенной действительности, в обстановке обострившейся борьбы двух систем. Постановления партии имели огромное действенное значение. Самая устремленность лучших произведений послевоенного десятилетия, возникших в результате глубоких наблюдений писателей над жизнью, размышлений над живыми и волнующими проблемами современности, связана с духом этих документов. Это ясно всякому непредубежденному читателю таких произведений последних лет, как «Русский лес» Л. Леонова, «Необыкновенное лето» К. Федина, «Журбины» В. Кочетова, «Донбасс» Б. Горбатова, «Калиновая роща» А. Корнейчука, «Годы странствий» А. Арбузова и т. д.

Необходимость обоснования утверждающего характера советской литературы вызывалась самим развитием литературы, имеющей богатые традиции и творческий опыт, задачей преодоления отдельных идейных шатаний в литературе, необходимостью критики произведений, лишенных положительных жизнеутверждающих идей.

С отклонением от традиций социалистического реализма мы столкнулись и в последнее время. Как известно, начиная с 1952 года партийная печать, советская общественность решительно повели борьбу, в целях утверждения жизненной правды в искусстве, с попытками «облегченного», идиллического показа современной жизни. Эту здоровую тенденцию борьбы с фактами слащавого бытописательства некоторые литераторы, однако, стали так «заострять» и «подстегивать», что начали впадать в крайность. Более того, обнаружилось и явное стремление извратить эти призывы и направить развитие литературы по ложному пути, что выявилось особенно наглядно в 1956 и в начале 1957 года в журнале «Новый мир» и в альманахе «Литературная Москва». Под флагом борьбы с последствиями культа личности здесь были сделаны попытки пересмотреть основополагающие принципы советской литературы: гово-

lib.pushkinskijdom.ru

рили, что «на данном этапе» главным для нашей литературы должно быть не утверждение, а критика. Высказывались фальшивые «опасения», что подчеркивание утверждающего характера советской литературы якобы влечет за собой ослабление критической силы нашей литературы и ориентирует ее на «однобокое» воспевание наших достижений, на изображение одного лишь «вдохновенного подъема», одних лишь «грандиозных подвигов». Во избежание этого предлагалось придать литературе преимущественно критический характер и показывать главным образом трудности и недостатки современной жизни (см. статью К. Симонова «Литературные заметки» в журнале «Новый мир», 1956, № 12). Под видом требования «реализма суровой правды», «строгого и беспощадного реализма» пропагандировалось одностороннее обличительство. Критик А. Горелов в своих статьях, опубликованных в «Звезде» и затем собранных в книге «Подвиг русской литературы», сделал чуть ли не основным критерием оценки произведений отражение в них отрицательного; так, герои «Разгрома» А. Фадеева для него хороши потому, что партизаны «даны во всей неприглядности мелочей, привычек, пороков прожитой ими жизни». Когда он не усматривал в произведении должной «дозы» отрицательного, он выражал недовольство этим, говоря, например, что повести «Глубынь-Городок» Л. Обуховой не хватает «едкой щелочи отрицания».

Некоторые литераторы одно время усиленно обличали некую опасность заполнения нашей литературы образами «идеальных» героев. Когда ныне пересматриваешь вышедшие в свет за последние годы произведения, то видишь, что реальной опасности наводнения литературы «идеальными» героями не существовало. Не была ли вся эта жаркая полемика лишь своеобразной формой обоснования «обличительного» направления?

В тесной связи с этой линией «критицистов» — линией одностороннего выискивания отрицательных явлений и недостатков в нашей жизни — под флагом борьбы «за живого человека в литературе» развивался мелкотравчатый бытовизм, ограниченный узкой сферой жизни, погруженный преимущественно в обывательские пересуды и «мелочи жизни».

Дело не ограничилось одними «литературными манифестами» ревизионистского содержания: начиная с 1954 года время от времени публиковались произведения в духе этих высказываний — повесть «Оттепель» И. Эренбурга, пьеса Л. Зорина «Гости», роман В. Дудинцева «Не хлебом единым», поэма С. Кирсанова «Семь дней недели», рассказы А. Яшина «Рычаги» и Д. Гранина «Собственное мнение», некоторые стихи М. Алигер — произведения, проникнутые гнилым скептицизмом, чернящие нашу действительность, основывающиеся на безграмотной в теоретическом отношении и клеветнической по существу своему концепции «борьбы инициативного с бюрократизмом» как основного содержания социальных конфликтов в современной советской действительности.

Сторонники «обличительной» тенденции в литературе таким образом пожелали сделать упор на критике недостатков и отрицательных явлений в нашей жизни. Они говорили: литература имеет право сосредоточивать свое внимание на художественном исследовании отрицательных явлений; литература должна отражать жизненные противоречия эпохи. Спору нет, всем этим должны заниматься писатели. Это — просто их долг.

Партия всегда подчеркивала значение критики в борьбе за социализм. Мы боремся с пережитками старого общества. Мы боремся с извращением нового строя, с нарушениями социалистической демократии,

lib.pushkinskijdom.ru

с плохим использованием замечательных возможностей новой общественной системы.

Но Ленин всегда обращал внимание на то, *как* именно критикуются отрицательные явления в нашей жизни, *во имя чего* сосредоточивается огонь критики на ошибках и недостатках. Ленин говорил, что надо ставить вопрос «не только о свободе критики, но и о ее содержании» (т. 31, стр. 398). Критика должна помогать нашей работе, укреплять новый строй. Поэтому нужно добиваться того, «чтобы критика велась по существу дела, отнюдь не принимая форм, способных помочь классовым врагам пролетариата» (т. 32, стр. 219). Особенно нетерпим был Ленин по отношению к тем, кто заменял критику критиканством и демагогией, кто использовал лозунги критики и самокритики для составления односторонних суждений, в целях дешевой сенсации, наконец, чтобы посеять сомнения в отношении нового строя. По поводу раздававшихся порой «крикливых фраз» о засилье бюрократизма в советском аппарате Ленин говорил: «Всякий знает, что Октябрьская революция на деле выдвинула новые силы, новый класс,— что лучшие представители пролетариата теперь управляют Россией, создали армию, вели ее, создали местное управление и т. д., руководят промышленностью и пр. Если в этом управлении есть бюрократические извращения, то мы этого зла не скрываем, а разоблачаем его, боремся с ним. Кто из-за борьбы с извращением нового строя забывает его содержание, забывает, что рабочий класс создал и ведет государство советского типа, тот просто не умеет думать и бросает слова на ветер» (т. 33, стр. 5).

Существенно замечание Ленина относительно ходячего «легонького» скептицизма: «скептицизм этот прикрывает обычно отсутствие серьезного размышления о предмете» (т. 33, стр. 217).

К оценке отрицательных явлений в нашей жизни надо подходить трезво, объективно. Ленин писал одному из литераторов по поводу его статей: «Вы дали себя *подавить* известному числу печальных и горьких *фактов* и потеряли способность *трезво* учесть силы» (т. 32, стр. 481). В другом случае Ленин отмечал:

«По-моему, все же таки у автора преобладает личное раздражение, отнявшее способность обсуждать события с массовой точки зрения и с точки зрения их действительной последовательности» (т. 29, стр. 205).

Противоречия, отрицательные явления в нашей жизни требуют столь же глубокого, объективного осмысления, как и положительные явления, успехи. Через критику недостатков к укреплению нового строя — такова цель раскрытия противоречий и критики отрицательных явлений советской действительности.

Нечего и говорить о том, что авторы указанных выше произведений не поняли ленинских указаний по вопросам критики и самокритики. Их критика не помогала нашей работе, не укрепляла нового строя, в ней звучали «крикливые фразы» и порою выражался обывательский скептицизм людей, оказавшихся в плену мелкобуржуазных представлений о демократии.

«Очернительная» тенденция развивалась вразрез с коренными традициями социалистического реализма и стала приносить всё более ощутимый вред нашему народу, нашей культуре.

Буржуазная пропаганда за рубежом любит раздувать наши недостатки и ошибки. Воспользовавшись развернувшейся у нас критикой недостатков, буржуазная печать выступила с нападками на социалистический реализм. Советская литература объявлялась в целом идеализаторской, отходящей от правды жизни, лакирующей «суровую реальность». Конечно, тактика этих фальшивых рыцарей «правды» была понятна: они

lib.pushkinskijdom.ru

хотели бы критику культа личности превратить в критику социализма, в критику самых основ советского общества. Буржуазия замалчивает, скрывает от народа своих стран хозяйственные и культурные достижения Советского Союза, великие достоинства советских людей, распространяет лживые представления о нашей жизни, о нашей стране, стремясь ослабить, парализовать влияние успехов социализма на умы людей всего мира, на борьбу трудящихся за свое освобождение.

На этом международном «фоне» по меньшей мере близорукими выглядели некоторые советские литераторы, усердно пытавшиеся толкнуть литературу на неправильный путь одностороннего выискивания недостатков и замалчивания всего положительного в нашей жизни.

Партийная печать, писательская общественность подвергли суровой критике идейные шатания отдельных советских литераторов, их ревизионистские выступления, их беспомощные схоластические рассуждения о критическом и утверждающем началах в литературе, их отход от ленинского принципа партийности. Огромную помощь литераторам оказала Коммунистическая партия. В ряде выступлений Н. С. Хрущева была дана оценка положения в области литературы, отмечены недостатки в деятельности советских писателей и указаны пути дальнейшего роста литературы и искусства. Н. С. Хрущев подчеркнул, что только в тесной связи с жизнью народа может успешно развиваться литература, что писатель, не знающий того, что делает народ, о чем народ думает, не способен создать подлинные художественные ценности. Писатель, стоящий на партийных позициях, найдет достаточно хороших примеров из жизни народа, сумеет, противопоставив положительное отрицательному, поддержать положительное, правдиво и ярко его показать. Ведь именно «положительное, новое и прогрессивное в жизни и составляет главное в бурно развивающейся действительности социалистического общества».[1]

В нашей действительности имеются трудности и недостатки, их нельзя замалчивать, отрицательные явления нужно критиковать, но весь вопрос в том, с каких позиций и во имя чего ведется критика. «Мы вскрываем и критикуем недостатки и ошибки,— сказал Н. С. Хрущев,— для того, чтобы устранить их как помеху на нашем пути, чтобы еще более укрепить наш советский строй, позиции Коммунистической партии, обеспечить новые успехи и более быстрое движение вперед».[2]

Важное значение имеют замечания Н. С. Хрущева о народности и партийности. Эти понятия нельзя противопоставлять, они неразрывны: «Кто хочет быть с народом, тот всегда будет с партией. Кто прочно стоит на позициях партии, тот всегда будет с народом».[3]

В некоторых произведениях последнего времени (в особенности в романе «Не хлебом единым» В. Дудинцева) подспудно проводилась мысль, будто партийное — это еще не народное, будто партия находится где-то «вверху», над народом. Именно поэтому В. Дудинцев в своем романе так тщательно обходит естественно возникающий вопрос о роли партии, партийных организаций в борьбе за развитие изобретательства, представляет дело таким образом, будто в нашей стране «герои» борются с гидрой бюрократизма, с монополистами от науки в одиночку, рассчитывая только на свои слабые силы.

Коммунистическая партийность является высшим выражением подлинных интересов народа, и поэтому проблема народности литературы, изолированная от проблемы партийности, неизбежно приобретает из-

[1] Н. Хрущев. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа. «Коммунист», 1957, № 12. стр. 22.

[2] Там же, стр. 23.

[3] Там же, стр 24.

lib.pushkinskijdom.ru

вращенный характер. Было бы заблуждением считать народным только то, что присуще «простым» людям, то, что выходит из глубин стихийной народной жизни. Еще передовые русские писатели XIX века понимали под народностью литературы также борьбу художника слова за просвещение народа, за преодоление в нем слабого и ограниченного, за развитие его сознательности и общественной активности.

Н. С. Хрущев дал отпор нападкам ревизионистов и обывателей на партийное руководство литературой. Партия не может оставить без руководства область искусства и литературы, играющую такую громадную роль в духовной жизни нашего народа, в воспитании людей. Всякое ослабление руководства со стороны партии литературой ведет к возрождению буржуазно-анархических идей «абсолютной свободы» творчества, открывает дверь влиянию буржуазной модернистской литературы, наносит ущерб развитию реализма, развитию социалистической литературы.

Исходя из богатейшего опыта нашей литературы, партия поддерживает главную линию ее развития и тем самым помогает писателям усилить роль литературы в борьбе за коммунизм, поднять ее идейный и художественный уровень.

Сорокалетний путь развития советской многонациональной литературы — и в первую очередь русской литературы — показывает ее новаторские черты. Победа Октябрьской революции открыла новую фазу человеческой истории, и литература социалистического реализма правдиво рассказывает об этом. Советская литература утверждает новую действительность, укрепляя веру в то, что новое в нашей жизни будет успешно развиваться и в дальнейшем, что будущее принадлежит коммунизму. В этом ее пафос, в этом основа ее национального и мирового значения.

lib.pushkinskijdom.ru

И. ЕРЕМИН

О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СПЕЦИФИКЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Вопрос о художественной специфике древнерусской литературы уже не раз был предметом внимания исследователей. В научной литературе имеются попытки указать на некоторые особенности, свойственные литературе древней Руси и не свойственные литературе нового времени,— приотворить дверь в тот загадочный и во многом уже чуждый нашему эстетическому сознанию мир, созданный писателями средневековья. Установлено наличие в произведениях древнерусской литературы ряда устойчивых формул и схем поэтического изображения, с незначительными вариациями кочующих из одного произведения в другое; [1] указано на одновременное сосуществование, даже в рамках одного и того же произведения, различных стилистических систем, взаимно исключающих одна другую;[2] отмечен характерный для многих авторов «абстрактный психологизм».[3]

Все эти и некоторые другие наблюдения, однако, пока так и остаются наблюдениями, носящими более или менее случайный характер. До сих пор не выяснена взаимосвязь между установленными фактами, не выяснены в должной мере ни их художественная природа, ни принципы, которыми они определяются. Между тем нет сомнения, что все эти разрозненные факты — звенья единой цепи; все они тесно связаны и, очевидно, предполагают некую объединяющую их систему художественных принципов, некое единство общеэстетической позиции.

Задача настоящей статьи обобщить по мере сил уже сделанные наблюдения и в самой общей форме определить эстетические основы древнерусской литературы на материале преимущественно произведений XI—XIII веков, где художественные особенности древнерусской литературы выступают в наиболее «чистом» и беспримесном виде.

Литература древней Руси — литература дореалистическая. Из этого положения (теперь в свете сделанных наблюдений его можно считать прочно установленным), однако, не следует, что древнерусский писатель принципиально отказывался от изображения жизни. Факты свидетельствуют, что это изображение жизни в ее повседневом течении занимает в древнерусских литературных произведениях большое и заметное место. Едва ли не все многообразие действительности находило свое воспроизведение в литературе: феодальные войны и оборона границ

---

[1] См.: А. С. Орлов. Об особенностях формы русских воинских повестей. М., 1902; В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947.

[2] См.: И. П. Еремин. «Повесть временных лет». Проблемы ее историко-литературного изучения, Изд. ЛГУ, Л., 1947; И. П. Еремин. Киевская летопись как памятник литературы. «Труды Отдела древнерусской литературы» (далее сокращенно: ТОДРЛ), т. VII, Изд. АН СССР, 1949.

[3] Д. С. Лихачев. Изображение людей в житийной литературе конца XIV—XV века. ТОДРЛ, т. XII, 1956; см. также: Д. С. Лихачев. Изображение людей в летописи XII—XIII веков. ТОДРЛ, т. X, 1954.

lib.pushkinskijdom.ru

Русской земли от иноземцев-завоевателей, международные отношения, государственная деятельность князей, церковные дела и события, даже жизнь широких масс населения, хотя и в меньшей степени; индивидуальная биография отдельных лиц — князей, епископов, монахов-основателей монастырей; быт княжеско-дружинной среды, в том числе и быт семейный; строительство городов и отдельных сооружений; те или иные стихийные бедствия (пожар, засуха, сильное половодье и пр.); те или иные явления природы (солнечное затмение, появление кометы и пр.). Стремление точно отобразить мельчайшие подробности фактов разного рода «реалии», даже самый язык эпохи (манеру говорить, произносить речи) — свойство многих древнерусских писателей, изображавших жизнь, какая она есть. Рассказ об ослеплении Василька Теребовльского, рассказы Киевской летописи об Изяславе Мстиславиче, повесть о последних днях жизни волынского князя Владимира Васильковича — непревзойденные образцы такого повествования, которое почти с осязаемой наглядностью дает представление о жизни своего времени. Некоторые летописные рассказы напоминают деловой отчет, военное донесение — до такой степени обстоятельно излагают они события.

Девять лет тому назад в статье «Киевская летопись как памятник литературы» под свежим впечатлением такого рода документально точного воспроизведения исторических фактов я пытался дать историко-литературное определение этому способу изображения жизни. Тогда мне казалось, что есть все основания способ этот назвать «реализмом»,— правда, реализмом особого «средневекового» типа, еще очень ограниченного в своих возможностях.[1] В настоящее время считаю это определение решительно неудачным. И прежде всего потому, что оно основано на ошибочном отожествлении «правдивости» воспроизведения с «реализмом». Между тем совершенно очевидно, что правдивость изображения и реализм — не одно и то же и что отожествлять эти два понятия нельзя; правдивость — свойство, доступное в той или иной степени произведениям любого литературного направления любой эпохи. Изображение жизни у древнерусского писателя с реализмом нового времени имеет чисто внешнее сходство, за которым скрывается глубокое внутреннее различие. И этого различия не могут, конечно, устранить никакие ограничительные оговорки. Изображение жизни в литературе древней во многом диаметрально противоположно ее изображению у писателей-реалистов нового времени.

Древнерусский автор, когда обращался к изображению жизни, воспроизводил, как правило, единичные факты во всей их неповторимой конкретности. Предметом его внимания было не общее, а частное. Фиксируя отдельные факты, с протокольной точностью изображая внешнюю канву событий, он хорошо понимал, что в жизни все явления тесно связаны между собой. И часто эти связи, коренящиеся в самой действительности, он отражал так же: вместе с потоком фактов они просачивались в его всегда строго «документальное» изложение; сама действительность подсказывала эти связи, в особенности когда они лежали на самой поверхности событий и, следовательно, становились самоочевидными или разносились устной молвой. А так как на поверхности событий лежат обычно не внутренние причины, а ближайшие поводы, то именно эти ближайшие поводы он чаще всего и отмечал походя, не углубляясь в специальный анализ данного события или круга событий. Дальше он не шел и, видимо, пойти и не мог, скованный как задачами своего изложения, так и ограниченностью собственного знания.

[1] ТОДРЛ, т. VII, 1949, стр. 81.

lib.pushkinskijdom.ru

Деловито и обстоятельно излагая всё, чему был свидетелем или о чем слышал, он никогда не возвышался до изображения жизненных фактов в их типичном проявлении, что составляет самую душу реалистического искусства. Его способ изображения не обнаруживает признаков творческого переосмысления жизни, не подымается до каких-либо широких обобщений, явно предпочитая идти по линии наименьшего сопротивления — чисто эмпирической констатации единичных фактов в их поверхностной взаимосвязи. Древнерусского автора, когда он брался за изображение жизни, заботила прежде всего достоверность изображаемого. И если он не всегда ее добивался, это обстоятельство свидетельствует только о временном нарушении принципа, а не об отказе от него; подчас ему изменяла память, иногда он сознательно умалчивал о фактах, когда это ему почему-либо было нужно, иногда тенденциозно искажал факты, когда это диктовалось ему теми или иными соображениями. Но он редко выдумывал факты, верный своей задаче достоверно описать то, что было. Свое изложение он часто сопровождал своими комментариями и оценками событий и тем самым заявлял о своем отношении к излагаемому, о своем авторском «я». Но эти оценки и комментарии прямого отношения к самому способу изображения жизни обычно не имели.

Наконец — и это хотелось бы особо подчеркнуть — характерная для древнерусского автора «достоверность» изображения никогда не возвышалась до уровня эстетической системы, осознанной как некая сумма принципов и задач художественного воспроизведения действительности, познания ее объективных закономерностей. Есть все основания думать, что для древнерусского писателя и читателя это «достоверное» изображение жизни, часто даже более достоверное, чем в литературе нового времени, представляло ценность не эстетическую, а познавательную, рассматривалось ими как нечто такое, что само по себе очень интересно и значительно, но что лежит за пределами искусства, вне его.[1] Конечно, и рассказ о том, что было, требовал мастерства. Но это мастерство особого рода. Оно определяется прежде всего «деловыми» качествами: не столько творческой интуицией и воображением, сколько памятью, не столько проникновением в сущность явлений, сколько наблюдательностью и умением рассказать о всем виденном и слышанном. Один рассказывает лучше, другой — хуже; разница эта принципиального значения не имела, так как познавательная ценность повествования сохранялась и в том и в другом случае.

В нашей науке до последнего времени анализ художественных особенностей древнерусских литературных произведений нередко сводился преимущественно к указанию на встречающиеся в них так называемые «элементы реалистического изображения». Сам по себе такой анализ не может вызвать каких-либо принципиальных возражений, так как изображение разного рода «реалий» действительно занимало в древнерусской литературе значительное место и часто достигало редкой даже на современный взгляд конкретности. Однако если исследователь только этим и ограничит свою задачу и здесь остановится, его путь исследования не может не вызвать самого решительного возражения. И прежде всего потому, что одно указание на то, в чем древнерусская литература совпадает с литературой нового времени,— совпадает, кстати сказать, чисто внешним образом,— без учета коренных различий между

[1] Подробнее об этом см.: И. П. Еремин. Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений. ТОДРЛ, т. XII, 1956, стр. 290—291.

lib.pushkinskijdom.ru

ними, может породить независимо от субъективных намерений исследователя ошибочное представление о ней, как о литературе, не имеющей своего собственного художественного лица, привести нас к отрицанию ее качественного своеобразия. Если древнерусскую литературу только за то и ценить, что она якобы обладает некоторыми достоинствами Тургенева и Гончарова, она неизбежно предстанет перед нами в обедненном виде, как «реализм», но на раннем, младенческом этапе своего развития, как его несовершенная праформа — не более того. Между тем факты противоречат такому представлению. Они свидетельствуют, что древнерусская литература имела свое собственное художественное содержание, исходила из системы только ей свойственных художественных принципов и в своем художественном «ключе» создавала произведения не менее значительные и художественно правдивые, чем литература нового времени, что она даже обладала возможностями, позже утраченными.

В чем состоит этот ключ, частично я уже пытался показать, характеризуя дореалистическую природу того способа воспроизведения жизни, при помощи которого древнерусский писатель нередко добивался почти наглядной достоверности изображаемого.

Наряду с указанным способом в древнерусской литературе существовал еще и другой — последовательного преображения жизни. На этот путь древнерусский писатель вступал, когда изменялись его задачи и основным объектом изображения становилась не жизнь, какая она есть, в ее повседневном течении, а порожденные жизнью идеалы. Иногда эти идеалы он высказывал на языке понятий, и тогда они принимали форму поучения, послания, проповеди, трактата; но иногда — на языке образов, и тогда он строил из них свой особый, стоящий высоко над повседневностью мир — мир в его сознании такой чистый, светлый и прекрасный, что, приступая к его созиданию, он не раз выражал сомнение, хватит ли у него сил и умения должным образом выполнить задачу, а самую задачу определял словами: «воспети», «прославити», «восхвалити», «вельми чюдно изложити», «украсити словесы» и пр. Слова эти — знак, что он сознательно вступал на путь преображения жизни. Только в таком изображении, воспетая, прославленная, «чюдно» украшенная, она становилась достойным воплощением авторского идеала.

Вокруг этого идеала автор всеми доступными ему средствами стремился создать атмосферу особой торжественности, лирической приподнятости, необыкновенной, почти благоговейной серьезности. Смех здесь был бы неуместен, да он здесь никогда и не звучал.

Заслуживает внимания тот факт, что все по разным поводам описанные в научной литературе характерные для древнерусской литературы изобразительные средства (от отдельного эпитета или метафоры до устойчивых формул поэтического изображения) обслуживали, как правило, именно эту область творчества — мир авторского идеала. И уже одно это дает все основания полагать, что художественный мир, воплощающий в себе авторский идеал, для древнерусского писателя и читателя представлял ценность не только познавательную, но и эстетическую, что собственно «литературой», т. е. искусством, древнерусская литература становилась тогда, когда она от «прозы» достоверного факта переходила к «поэзии» идеального преображения жизни.

Древнерусская литература — литература по преимуществу высоких идеалов, норм и образцов поведения. И в этом, на мой взгляд, ее качественное своеобразие — едва ли не самое основное.

Свои идеалы (моральные, общественные, религиозно-философские, патриотические) древнерусская литература утверждала подчеркнуто

lib.pushkinskijdom.ru

декларативно. Если писатель нового времени, изображая жизнь, обычно предоставляет читателю самому сконструировать идеал и часто — от обратного, то писатель древнерусский выражал идеал не косвенно, а прямо и непосредственно, все подчиняя этой задаче и ничего не оставляя на долю догадок или интуиции читателя. В литературе древнерусской — и в этом ее особенность — идеал не «подтекст», не «подводное течение», не скрытый «вывод», постепенно всплывающий в сознании читателя, часто вопреки авторским субъективным намерениям, а основное «содержание» произведения — простое, всегда ясное и отнюдь не многозначное.

Идеальное преображение жизни открывало широкий доступ в древнерусскую литературу художественному вымыслу. Не следует думать, что древнерусская литература вымысла избегала. Он ей свойственен в той же степени, как и литературе нового времени. Вымысел проникал в древнерусскую литературу, невзирая на весь ее внешний «историзм», несмотря на то, что объектом идеального преображения в ней были преимущественно исторически реальные события и лица. Поднятые на высоту идеала, они тем самым уже становились поэтическим вымыслом. Но художественная природа этого вымысла была иной, принципиально отличной от вымысла в литературе новой. Какой именно, всего нагляднее показывает центральный носитель авторского идеала — человек.

Когда древнерусский автор изображал жизнь, какая она есть, с протокольной точностью воспроизводя факты и преследуя в первую очередь информационные цели, человек в его рассказе не занимал большого места, он растворялся в калейдоскопе событий. События складываются из поступков тех или иных людей. Эти поступки и были в центре внимания писателя. Человек его интересовал прежде всего как участник событий. Человек сам по себе, его внутренний мир, его образ мыслей при таком способе изображения редко становился объектом изображения, а если и становился, то только в тех случаях, когда это было необходимо для более полного и всестороннего изложения событий,— попутно, наряду с остальными «реалиями» и фактами.

Центральной фигурой повествования человек в литературе древнерусской становился только тогда, когда она вступала на путь идеального преображения жизни. События здесь отступали в сторону, чтобы освободить место человеку и дать писателю возможность показать его во весь рост; отодвинутые в сторону, здесь они становились фоном, иногда намеченным в самых общих очертаниях и, так сказать, в уменьшенном масштабе. Внимание писателя они привлекали только постольку, поскольку помогали ему осуществить основную художественную задачу: сделать человека носителем своего, авторского, идеала. И лишь здесь, в мире идеала, человек под пером древнерусского писателя приобретал все характерные черты художественного образа.

В литературе нового времени художественный образ человека — результат внимательных наблюдений писателя над жизнью, тщательного ее изучения и анализа. «Сочинять,— говорил о себе И. С. Тургенев,— я никогда ничего не мог. Чтобы у меня что-нибудь вышло, надо мне постоянно возиться с людьми, брать их живьем. Мне нужно не только лицо, его прошедшее, вся его обстановка, но и малейшие житейские подробности...».[1] Древнерусский писатель, строя свой образ человека, поступал как раз обратно этому правилу: он больше «сочинял» и «изобретал», чем «воспроизводил». Он шел не столько от своих

[1] П. Боборыкин. Тургенев дома и за границей. «Новости», 1883, № 177, стр. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

наблюдений над жизнью, сколько от своих представлений о ней. В соответствии с этим его образ человека строился по иному принципу, во многом прямо противоположному тому, которому следовали писатели нового времени. Путь обобщения жизненных явлений, их типизации не мог стать его путем, так как путь этот далеко увел бы его в сторону от поставленной художественной задачи. Образ у него строился, как строится всякое сооружение — дело рук человеческих, по заранее сочиненному плану — из свободно отобранного материала: человеку он приписывал только те свойства и качества, которые могли сделать построенный им образ носителем его, авторского, идеала. Возведенный на высоту идеала, человек у древнерусского писателя неизбежно терял многие свои индивидуальные черты — черты живого, реального человека. Но теряя одни качества, он зато приобретал другие: приписанные ему автором те или иные положительные качества (воинская доблесть, мудрость, прозорливость и пр.) приобретали такой неведомый новой литературе концентрированный вид, что у талантливых писателей становились своеобразными поэтическими сгустками — идеальными нормами этих свойств и качеств.

Авторский идеал древнерусского писателя предполагал разные стороны человеческой деятельности. Для конкретного художественного изображения этих сторон литература древней Руси выработала свои, в каждом случае особые, стилистические системы. Религиозно-философским и моральным идеалам соответствовала своя система изображения, «воинским» — своя и пр. В практике древнерусского писателя бывали случаи, когда образ человека давался в художественном «ключе» какой-либо одной системы. Но бывало и иначе: на одной и той же плоскости повествования, в рамках одного и того же произведения иногда скрещивались, соединялись разные системы. В этом последнем случае человек в изображении древнерусского писателя приобретал многосоставный облик: он как бы складывался из «кусков» различной стилистической расцветки. Типичным примером такого «сводного» образа может служить Александр Невский в изображении его древнего «жития». В разных эпизодах своей житийной биографии он предстает перед нами в разном аспекте: то в облике библейского царя-военачальника, в окружении соответствующих цитат и аналогий, то в облике доблестного витязя книжного эпоса, то в облике иконописного «святого». Каждый аспект дан в своем стилистическом «ключе». С точки зрения нашего эстетического сознания такой «сводный» образ может показаться внутренне противоречивым, а его составные части — несовместимыми. Эта противоречивость, однако, древнерусского писателя и читателя, надо полагать, никогда не смущала, так как была эстетически оправдана: в том мире, который рисовал автор, не было места «правдоподобию» в повседневном смысле этого слова; здесь всякая «песнь» была хороша, если она пела «славу». Есть все основания предполагать, что для древнерусского писателя, равно как и для его читателя, многолинейные образы Александра Невского или Дмитрия Донского были не менее художественно правдивы и убедительны, чем однолинейные — Бориса и Глеба или, в «Слове о полку Игореве», Игоря Святославича и брата его Всеволода.

Поэтический вымысел в указанном его качестве вносил в литературу древней Руси характерное для нее «условное» изображение жизни. Было бы, однако, глубокой ошибкой условность эту рассматривать как какой-то органический порок творческого метода древнерусских писателей. Та или иная условность вообще присуща искусству любого направления, реалистическому в том числе. Недавно вышла в свет книга

lib.pushkinskijdom.ru

Г. П. Бердникова «Чехов-драматург» (1957), где, на мой взгляд, очень убедительно показано, что своя условность была свойственна даже театру Чехова. Условность в искусстве того или иного направления определяется его эстетическими основами. В литературе древнерусской она — дореалистического происхождения и характера. Недостатком, и очень крупным, условность изображения может стать только под пером малоталантливого художника. Так было, разумеется, и в литературе древнерусской. Наряду с такими произведениями, как «Слово о полку Игореве» или «Повесть о разорении Рязани», где условное изображение жизни достигало рублевской чистоты и поэтичности рисунка, можно указать и на произведения, где та же условность вырождалась в трафарет, в абстрактную схему, в малоизобретательное нагромождение выветрившихся штампов и формул.

Итак, в древнерусской литературе можно установить два основных способа изображения жизни. Первый ставил своей задачей с наибольшей достоверностью воспроизвести единичные факты действительности,— говоря словами Пушкина, весь «пестрый сор» жизни; второй — отражал не действительность, а порожденные ею идеалы. Первый добывал ценности познавательные; второй — не только познавательные, но и эстетические. Первый имел преимущественно «деловое», практическое назначение; второй — открывал древнерусской литературе выход на широкие просторы искусства.

Оба способа в литературе древней Руси сосуществовали рядом, никогда не отрицая друг друга. И тот и другой — две стороны одного и того же творческого метода, единого по своей эстетической природе. Сосуществуя рядом, оба способа находились в постоянном взаимообщении: они дополняли и обогащали друг друга. «Проза» проникала в «поэзию», и «поэзия» — в «прозу». Разъединяющий их рубеж без труда преодолевался.

«Проза» нередко то здесь, то там переключалась в «поэзию» идеального преображения жизни, ибо древнерусскому автору подчас становилось тесно в мире фактов: его авторское «я», его «программные» чаяния и убеждения настоятельно требовали и искали совсем иного воплощения. В равной мере и «поэзия» не менее часто нуждалась в опоре на «прозу» достоверного факта, так как иначе воссозданного ею мира высоких норм и образцов никто не смог бы узнать: он повис бы в своей умозрительной пустоте, оказался бы вне времени и пространства.

Двухсторонняя природа творческого метода древнерусской литературы тем не менее, однако, свидетельствует, что «искусство» в литературе древней Руси еще не успело полностью освободиться от «деловых» функций, не успело всецело овладеть литературой. Процесс высвобождения литературы от «деловых» функций — процесс длительный и нелегкий: у нас он завершился только в XVII веке, когда русская литература закончила средневековый этап своего исторического развития.

В заключение следует отметить и еще одну характерную особенность древнерусской литературы. В силу указанных выше ее свойств она обладала редкой, исключительной силой прямого воздействия на жизнь. Преследуя цели не столько познания действительности, сколько ее преобразования, она в течение ряда веков упорно, настойчиво, планомерно утверждала в сознании масс свои идеалы, свое понимание жизни, свои представления о ней. Она претендовала на руководство массами, она стремилась подчинить их своей опеке, она активно вмешивалась в самую глубь жизни, готовя для нее нормы и образцы, заветы и предписания. Многие годы она служила мощной опорой фео-

lib.pushkinskijdom.ru

дального общественного строя, феодального государства и церкви. Не случайно и государство и церковь оказывали литературе всемерное содействие, вместе с тем умело и осторожно направляя ее поток в нужное им русло. Историческая роль древнерусской литературы одной поддержкой феодализма, однако, отнюдь не исчерпывается. В трудные дни общенародных бедствий лучшие представители древнерусской литературы смело порывали с классовой ограниченностью своего сознания, возвышались до понимания народных требований и чаяний, вселяли веру в себя, звали к патриотическому подвигу, будили национальное самосознание. И в произведениях этих писателей наиболее полное и законченное выражение получило то, что составляет сейчас отмеченную примечательную особенность древнерусской литературы: ее воинствующий дидактизм, ее преобразовательный пафос, ее всегда деятельное и преданное служение жизни.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. БЕРКОВСКИЙ

НАРОДНО-ЛИРИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ ПУШКИНА («РУСАЛКА»)

1

«Русалка» — одно из заветнейших произведений Пушкина. Тему «Русалки» Пушкин очень долго носил в уме, поворачивая ее по-разному, делая наброски, варианты. Особую параллель «Русалки» находим в «Песнях западных славян» — песня «Яныш Королевич». В том виде, в каком она известна нам, «Русалка», по всей видимости, писалась между концом 1829 года и апрелем 1832 года, более точная хронология не установлена.[1]

«Русалка» — историческая драма своеобразного стиля, исторический колорит в ней более разреженный, чем в «Борисе Годунове», например. «Русалка» — драма национальная, содержанием своим обязанная русской почве. Но связи ее с каким-то определенным периодом русской истории, с днепровской Русью, не слишком тесные. Драма написана с расчетом на «дальность», на связь того, что было, с тем, что будет и еще не скоро будет, с далью времен, еще не наступивших и для России самого Пушкина. Историческое прошлое имеет в драме значение узла разных узлов, начала разных начал, оно уже содержит многое, что пойдет развертываться в последующие времена. Обсуждая оперу Даргомыжского на текст «Русалки», А. Н. Серов писал: «Может прийти на мысль, что действие пьесы на берегах Днепра, близ Киева, следовательно, напевы «великорусские» там будут не совсем кстати, но, с другой стороны, и нельзя забыть, что действие относится к глубокой старине русского царства, когда сердце Руси было в Днепровском краю и оттенки между великоруссами и украинцами еще не обозначились...».[2] Замечание очень тонкое: «Русалка» Пушкина в такой же степени драма «великорусская», как и «украинская», по разработке она совмещает все оттенки будущего, независимо от того, область каких отношений иметь в виду: племенных, национальных, социальных.

В делах исторического жанра Пушкин отчасти разделял позиции Вальтера Скотта. Оба представляют прошлое с наивысшей достоверностью, с должной долей интимного отношения к нему, в особых красках, ему одному свойственных. И всё же оба они отнюдь не реставраторы, камень за камнем, вещь за вещью восстанавливающие образ старины. У них соблюдены пропорции, какие свойственны были вещам и связям вещей в историческом прошлом, но они их перекрывают еще и другими пропорциями, которые не сходятся с тем, как расценивались эти вещи в своей исторической среде. Вальтер Скотт вводит в «Айвенго» тему ев-

[1] См.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, 1935, стр. 621 (комментарии С. М. Бонди к «Русалке»). В дальнейшем ссылки на комментарии С. М. Бонди — просто С. М. Бонди. Этот том с комментариями остался единственным в этом издании, позднее он был переиздан и по примеру других томов в нем были сняты комментарии.

[2] А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. Музгиз, М.—Л., 1950, стр. 291.

lib.pushkinskijdom.ru

рея Исаака, отца Ревекки, человека денег и денежных дел. В век норманских завоеваний и крестовых походов современники едва ли бы, записывая свою историю, отметили финансиста,— он был для них явлением непризнанным, презренным, гонимым. Всё это Вальтер Скотт отлично понимал, на финансисте его романа лежит печать национальной экзотичности и экзотичности вообще. Тем не менее Вальтер Скотт уделяет ему немалое внимание в картине времени: в картину XII века неприметно включены и последующие века, когда деньги, о чем Вальтер Скотт по английскому своему опыту знал весьма отчетливо, стали великой общественной силой. Прошлое у Вальтера Скотта взято в собственных его границах, прошлое взято также с видом на всё дальнейшее развитие общественной истории.[1] То же самое у Пушкина. В этом смысле можно бы говорить о законе двойных ударений в пушкинском историческом жанре. Явления исторической жизни даны в понимании и оценке их современников — и это ударения первого порядка. Они перемежаются с ударениями, которые поставлены самим Пушкиным, XIX веком, веками, которые предвидит Пушкин. Особенность драмы «Русалка»: авторские ударения здесь более сильны, чем где-либо. Вальтер-скоттовская манера состояла в том, что перспектива будущего упиралась в XIX век и далее никуда не вела. Вальтер Скотт считал свой английский порядок вещей, с социальным и экономическим преобладанием буржуазии, заключительным актом мировой истории. В драме Пушкина есть такие течения, которые доходят до порога пушкинского времени и очень смело перешагивают этот порог. Свет на прошлое у Пушкина падает из очень отдаленного источника, и это придает некоторую сказочность всему изображенному в пушкинской драме. Нет вальтер-скоттовской грузности фигур и деталей, нет назойливой объемности фигур, они легки, проходят мимо и не задевают зрителя краями своих платьев. Старые княжества на берегах Днепра представлены и близкими и очень далекими. Есть особая сказочность, «волшебность», в сокращениях и удлинениях расстояний между нами и сценой Пушкина В своей опере Даргомыжский назвал героиню Наташей, отца ее, мельника,— Пахомычем, девушки оперного хора приветствуют его: «Здравствуй, соседушка Пахомыч». Композитор нарушил пушкинский стиль. У Пушкина названы: мельник, дочь мельника, иногда «она», в сценах с князем еще — «любовница». Бытовые имена — это слишком близко, и близко навсегда, без возможности для нас отойти от носителей бытовых имен. Сказка не любит близких обозначений. Она называет: старик, старуха, царь, царевна, царевич, а если пользуется собственными именами, то и это имена всеобщие, никого особо и портретно не выделяющие: Иван-царевич, Кащей, Кащевна. Сказка, подобно пушкинской драме, знакомит нас с незнакомцами, приводит их из далекой дали и никогда не ставит их с нами лицом к лицу окончательно.

Историческое прошлое у Пушкина — жизнь, воспринятая в ее отобранном виде, и этим оно отличается от непосредственного восприятия современности, в котором не сделано еще полной проверки, что главное и что не главное. Последующее историческое развитие бросает обратный свет на картину прошлого, и оно-то и отбирает в этой картине, что ему представляется существенным. Одни явления прошлого ярко вспоминаются, другие притушены. Старая Русь в драме Пушкина вырезается на фоне опущенного, забываемого или забытого; вокруг удержанного, остановленного памятью носится «дымка» прошлого, того, что забыто в нем или же упомянуто едва-едва. Мельник мимоходом говорит, что у князей обыкно-

[1] См. о характере историзма В. Скотта статью Е. А. Лопыревой в книге В. Скотт. Айвенго. Гослитиздат, Л., 1936.

lib.pushkinskijdom.ru

вение делать набеги, «обижать соседей»,— воспоминания удельных усобиц. Дочь мельника опасается, что князь уйдет на войну,— вероятно, указания на войны иного рода, не удельные. В драме идет свадебный пир и творится свадебный обряд,— они условие и фон для событий и смятения, вовсе не предусмотренных обрядом. Князь выезжает с охотниками; веселье охоты — это условие неожиданных встреч, очень тревожных для князя. В драме есть и военная «дымка» старой России и «дымка» ее веселий, обрядовой ее чинности. У итальянских живописцев это называлось «sfumato»: очертания живописного образа таяли, расточались в мягком, туманном «sfumato». В драме Пушкина из туманного прошлого рождается более твердый образ, в чертах более строгих, значительных и для времени автора.

Три главные фигуры драмы Пушкина, конечно, ведомы были и старой России, но именно пушкинская Россия могла их отобрать и сопоставить друг с другом. Допустив известную абстракцию, особо выделив и подчеркнув социальные силы, входящие в состав драмы Пушкина, можно бы сказать, что князь — это феодальная власть, что мельник — это некоторый набросок тех общественных сил, которые станут держаться личной собственностью и деньгами, и что дочь мельника — народная личность, настаивающая на своих правах. Выбор действующих лиц в драме Пушкина определяется всей русской историей, какой она виделась в продольном своем разрезе: феодальная власть, хозяйственный мужик, у которого «в мошне денежка шевелится», и наконец, народ, страдающий и от денег и от власти.

Старая Россия представлена в собственном ее свете, в своем соотношении сил — согласно «первой системе ударений»: князь — владыка всему, мельник гнется перед ним, князь наносит великую обиду дочери мельника и надеется на свою безнаказанность. Свет, обращенный на драму из времени Пушкина, а может быть, из времени, которое Пушкин только угадывает, этот свет меняет всё,— он дает «вторую систему ударений». Мельник не столь безропотен, как кажется; самое сильное существо в драме — обиженная женщина; слабее всех князь. Наказания князь не избежал, он уже наказан в драме и будет еще наказан. Сам сюжет драмы тоже стоит под двойным ударением. В понимании старой иерархической России, велика ли важность, если князь любил и бросил некую девицу, не известно, сюжет ли это для писателя, который подчиняется этому иерархическому пониманию вещей. Сам отец обиженной, пожалуй, готов мириться с этим происшествием. В понимании народной России, к которому выходил Пушкин, история дочери мельника — сюжет, и весьма крупный, главенствующий в драме, вопреки тому, что лица, действующие на сцене, не всегда уверены в этом. Что самим лицам исторической драмы кажется важным, то понижается в своем значении, что они едва ценят — то в драме растет.

Перспектива истории по-разному размещает пушкинских героев. Одни из них более подвинуты к будущему, другие — менее. Князь, в той мере, в какой он князь, остается человеком прошлого, без выходов к новой исторической жизни. Несколько по-иному мельник. Он у Пушкина писан несколькими слоями красок, наложенными друг на друга. Мельник, он же работник на собственной мельнице, он же торговый мужик, весьма внимательный к своим доходам, зоркий наблюдатель за чужими деньгами, не попадут ли они к нему в мешок. Князя он ненавидит, хоть и ломает шапку перед ним. Себя он сознает человеком труда и дела, князя — тунеядцем. Он не прочь втихомолку вести с князем маленькую экономическую войну, обирать князя, где можно, в ответ на его поборы. Всё это слои и наслоения в личном характере мельника, но от слоя к слою

lib.pushkinskijdom.ru

пробивается всеобщая перспектива истории, с указанием, кто таков социально этот человек, на каком стоит раздорожье и куда может уйти вместе с веками, куда могут уйти его социальные потомки. В мельнике есть добрая основа, есть в нем и другое — залоги будущего буржуазного человека, со сговорчивой совестью, с безжалостным прозаизмом. Дочь — лучшая часть его души. В первых сценах мельника с дочерью не всё сказано словами, много подразумевается. Мельник любит дочь и очевидным образом ее побаивается. У нее другая мораль, чем у отца, мельник знает силу и превосходство этой морали и ведет свое наступление крайне осторожно. В речи к дочери, в речи, открывающей действие драмы, мельник столько же косноязычен, сколько и витиеват. Он ворчит, он недоволен, и всё же не смеет приказывать дочери, а старается взять красноречием и настоянием. Ему жаль дочери, князь давно не ездит к ним, мельник подозревает измену. Мельник настолько испорчен, что едва владеет языком любви и жалости. Добрые чувства заторможены, изуродованы в нем. Чем сочувствовать, он корит дочь и тиранит пошлыми советами. Сердцем своим он хотел сказать одно, а сказал обратное. Обиженный за дочь, он только растравляет ее обиду. В речи мельник виден сам, видно, как он поставлен среди людей, видно, как он поставлен в историческом мире. Доброе в нем идет на убыль, он уже тронулся в путь навстречу черствому и прозаическому времени приобретателей и собственников, нужны чрезвычайные обстоятельства, чтобы его остановить и повернуть обратно.

Дочь мельника, конечно, ближе всех ко времени Пушкина, и это еще не все: Пушкин вложил в нее внутреннее движение, которое позволяет ей переступить и через собственное его время, приблизиться к народной России, какой он мог ее угадывать и предчувствовать. При всем том героиня «Русалки» не порывает со своими историческими условиями, с днепровской Русью. Облик ее исторически и национально точен, с чертами народно-традиционными. Ее красота — из народной сказки: «Под косой луна блестит, а во лбу звезда горит». Пушкин нашел в ней внутреннюю душевную свободу, которая могла быть достоянием русского крестьянина, в каком бы рабском виде история ни заставляла его существовать. Пушкин усилил в ней это чувство свободы, дав ей способность великого возмущения, длительного, сознательного, против рабства, которое навязывал ей внешний мир. Известны слова Гоголя о самом Пушкине: Пушкин — «русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет».[1] Предвосхищением национального будущего Пушкин поделился со своей героиней, вернее, она-то и помогала ему в его предвосхищении.

Героиня «Русалки» — лицо необыкновенное. В одном из вариантов о ней говорят как о человеке безымянном, неведомо где затерявшемся:

...он любил
Какую-то красавицу, простую
Дочь мельника.[2]

Начиная с 30-х годов «красавица простая» вступает в состязание с самыми памятными лицами пушкинской поэзии. Татьяна Ларина — «барышня уездная», но окруженная ореолом народной культуры. Новая героиня объединяет в себе народную культуру с народным бытием, с его широтой и общезначительностью. Дочь мельника тоже лирическая красота, но обладающая мощью и принудительностью, способная круто останавливать ход жизни, когда люди придают ему неверное направление.

[1] Н. В. Гоголь. Несколько слов о Пушкине. Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 50.

[2] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, 1937, стр. 319.

lib.pushkinskijdom.ru

Лирика и характер, лирика и народная сила в этой героине сошлись, и драма Пушкина так полна этого лиризма, прекрасного и уверенного в самом себе, что другим поэтам оставалось взять от драмы Пушкина только маленький «отводок», только напомнить о ней тремя-четырьмя строками, и собственные их стихи проникались пушкинскими качествами. Александр Блок мог быть краток:

В густой траве пропадешь с головой,
В тихий дом войдешь не стучась...
Обнимет рукой, оплетет косой
И, статная, скажет: — Здравствуй, князь.

Далее нет никаких описаний, никаких пояснений. Блок коснулся предыстории пушкинского сюжета, того времени, когда всё еще было ясно между князем и героиней и еще далеко было до разрыва. Достаточно веянья мельниковой дочери, чтобы на стихи Блока перенеслась атмосфера героического женского лиризма, глубокого, прочного и покойного, чтобы в его стихотворении герой оказался подзащитным, а девушка — его высокой покровительницей.

Героиня драмы Пушкина, носительница лирической стихии, окружена в драме тем, что по природе своей враждебно лирике и свободной душевной жизни. Героиню обступили люди особых, внешних положений и интересов, продиктованных этими положениями. «Интерес» — применимо это слово в несколько особом смысле: оно известно было Пушкину и русским его современникам из французской литературы тех годов. «Интерес» — деловое понятие, получившее также и философский смысл; языку конторы, биржи, рынка буржуазное общество придало универсальное значение по той причине, что и на самом деле проза буржуазной экономики определяла весь характер жизни снизу и доверху. «Интерес» — способ связывать людей друг с другом, без внутренней связи между ними, при условии их взаимной враждебности. В этом смысле «интересы» всюду, где есть социальный антагонизм, где эксплуатация — основное общественное отношение. Днепровская Русь князя и мельника тоже строилась на «интересах», в особой их исторической форме, хотя и не выработала этого понятия. Пушкину оно было знакомо по оголившей эти отношения практике современного буржуазного общества, по французской литературе, с особой точностью указавшей на эту оголенность.

«Интерес» — отношение, имеющее предел, отношение на срок, который может быть укорочен, удлинен, но всё же остается сроком, от даты и до даты. Не весь человек нужен другому человеку, но из человека, из отношений с ним делаются вырезки, наподобие тех, на которых настаивал Шейлок у Шекспира. «Положения» определяют, кто будет делать вырезку и кто даст себя под нож. Буржуазные писатели считали «интерес» естественным отношением, общественная справедливость по их теории требовала лишь того, чтобы сглаживалось неравенство отдельных «положений», существующих в обществе: худо, если интерес только односторонний, правильно, если от имени частных своих интересов могут действовать все и каждый, если один берет и другой у него тоже берет. Теория «взаимной эксплуатации» придавала форму идеала общественному злу. Она считала себя лучшим решением всех споров, лучшим способом воплощения естественных «прав человека».

Героиня Пушкина слышит от отца довольно сходные речи, ту же хитрую науку, хотя и изложенную нехитрым слогом. Он внушает ей: князь — твой любовник, нет, он твой деловой противник, бери с него за любовь деньгами и подарками сколько можешь, иначе будешь «в дурах». Советы мельника, по его понятиям, относятся к тому, как вести пра-

lib.pushkinskijdom.ru

вильную жизнь. Он и сам ее ведет. К собственной дочери он предъявляет «интересы». Отношения, по мельнику, должны идти цепью — дочь берет с князя, мельник берет с дочери, на починку мельницы, например. Впрочем, мельник и прямо сносится с князем по поводу дочери. Бросая свою возлюбленную, князь вручает ей мешок с золотом для отца.

Пушкин 30-х годов, с его возросшим чувством народной России, необходимости массовых сдвигов в русской истории, по-новому задумывается над общественными отношениями, над судьбой личности. Одно от другого неотделимо: каковы отношения—такова личность. Буржуазная практика «интересов» разоблачала перед ним до конца отношения крепостной России — они тоже были «интересами», хотя и спрятанными под патриархальной формой. Конечная цель национального развития была бы слишком мала, если бы она сводилась к замене одних «интересов» другими. Как художник, как поэт, в особенности как поэт лирический, он тоже не мог мириться с буржуазными формами, принятыми за идеал. Его великий западный современник создавал эпопею «интересов», под именем «Человеческой комедии». Нужна была человеческая поэзия. Как лирический поэт, Пушкин хорошо сознавал, что «интересы» еще не всё, что внешние «положения», из которых исходят люди, тоже на всё. За «интересами» лежат совсем иные отношения людей, более полные и вдохновляющие, поэтому «интересы» переживаются как стеснение, как насилие, как умышленная узость и умышленная бедность.

Было бы тавтологией сказать, что «интересы» частные, корыстные, не могут родить лирики: от голой прозы рождается голая проза. Еще Плеханов заметил, что не обо всем можно сложить песню, у скряги не бывает песен,— «интересы» не поют. Лирика берет свое начало от того более глубокого слоя человеческих отношений, на который легли «интересы». Это ничуть не значит, что она может пренебречь «интересами»,— она должна пробиться сквозь них; ими захвачены самые важные, самые решающие области жизни, лирике не останется ничего, если она забудет о них. Лирике нужна энергия и способность к борьбе. Этими свойствами лирика Пушкина обладала. Она драматична по своей природе: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать». У романтических поэтов, современников Пушкина, обычной была двойственность: вот внешний мир и его практика, вот лирика, и она есть «мир иной». Романтики хотели извлечь лирическое содержание из недр мира, как он есть, и потом забыть об этом мире; извлеченное, оно становилось призрачным, лишенным страсти, цвета, характера, формы. «Чистая» лирика, избавленная от давления мира практики, становилась беднее, чем какой она была под этим давлением, независимо от того, являлось ли оно низким или высоким. Предоставленное самому себе, лирическое содержание свертывается, теряет действительность. Свобода душевной жизни и свобода лирики, как это было у Пушкина,— в борьбе за свои права, за полноту отношения к миру, жизни, к людям. Пушкин, лирический поэт, не уступает практику жизни эгоистическим, прозаичным отношениям, он сам хочет овладеть этой практикой. Для лирики Пушкина, внутренне драматичной, естественным было движение в сторону лирической драмы, где бы лирический пафос перешел в прямое действие, где бы он нашел своего призванного носителя и где бы лирическая личность раскрывалась в коллизии с враждебными ей формами жизни, с защитниками этих форм. «Русалка» и явилась этой драмой.

Дочь мельника — лирическая душа и лирическая сила, получившая вызов от судьбы. Отношения с князем для нее великий обман. Она удостаивала князя обращения как с равным с нею, князь оказался мал, ничтожен, душевно нищ. Он не выработал в себе ни личности, ни характера,

lib.pushkinskijdom.ru

уверенный, что княжеские привилегии возместят и то и другое. Они же, эти привилегии, подсказывают князю, как вести себя: дело ли это будет или же личные отношения, любовь. Как он узнал потом, дочь мельника занимала его гораздо глубже, чем это он желал допустить тогда. Он был скуп и осторожен в своих отношениях с нею, старался сколь можно меньше быть замешанным в историю собственной любви, не выдавать себя, если нужно платить и, конечно, ничем не платиться. В прощальных сценах с девушкой он мягок и вкрадчив; быть может, тут сказались собственные его чувства, которым он сам не рад, быть может, и это вернее, как и отец девушки, он побаивается ее гордых убеждений, ее негодования. Князь любил и отлюбил, или же ему кажется, что отлюбил. У князя любовь подобна взыманию податей, «по белке со двора». Мельникова дочь — одно для князя, любовь ее — другое. Любовь он принял от нее, а сама она для князя, как он считает, с некоторых пор безразлична. Любовь у князя — «интерес», имеющий свои пределы, сроки, связующие условия, покамест так угодно будет сильнейшей стороне. Как существует элементарный деловой интерес, так может по его примеру существовать и «интерес» эстетический и «интерес» любовный. Колдуны занимались «выниманием следов». Можно «вынуть» чужую красоту, «вынуть» чужую любовь, чужую душу, не заботясь, что сталось с теми, у кого их вынули. Вырисовывая князя, Пушкин по-особому разработал тему донжуанства, о чем речь еще впереди.

Дочь мельника поставлена между отцом и любовником, и стрелы «интересов» направлены на нее с обеих сторон, люди неверно к ней обращены. Сама она ни с кого ничего не взымает, ничем не промышляет, прибылей не подсчитывает, а хочет и умеет жить бескорыстно-полно, всеми силами и способностями души, вкладывая их в любовь, ничего для себя не утаивая, тратясь всецело и только требуя от человеческого мира, чтобы все ее дары и траты были приняты. У дочери мельника один единственный могучий интерес — сокрушить все частные, себялюбивые, корыстные интересы, ради которых она была предана и продана. Всё ее богатство — в качествах души и в качествах собственной личности. Дать им полное движение для нее неизбежно, у нее, бесправной, социально униженной, нет соблазнов подменить самое себя преимуществами рождения, как у князя, или же преимуществами денег, как это, пожалуй, мог бы сделать ее отец. Народная личность, как понимает ее Пушкин, связана с активностью души, с богатством и энергией лирического начала. Без дочери мельника и без ее главенства не могло быть драмы «Русалка». Пушкин не сразу нашел свою драму, так как не сразу ему открылось размещение сил, необходимое для этой драмы.

В 1826 году написано было стихотворение «Как счастлив я, когда могу покинуть...» Это был первый, созерцательно-лирический, подступ к «Русалке». По обстановке и условиям стихотворение соответствует лирическому монологу князя в будущей драме — «Невольно к этим грустным берегам...» Это лирика бессильного и напрасного чувства. Стихи обращены к былой возлюбленной, которая является к поэту (к «князю») из реки, мертвой русалкой, и разговор с ней ведется с такой добротой, с такой любовью, так щедры чувства, как никогда при жизни этой женщины. С этим стихотворением сходствуют другие, написанные в Болдине осенью 1830 года: «Прощание» («В последний раз твой образ милый...»), «Заклинание» («О, если правда, что в ночи...»), «Для берегов отчизны дальней...» Первое отнесено к женщине, с которой всё давно разорвано, второе и третье отнесены к умершим. «Прощание» и «Заклинание» в пушкинской литературе сопоставлялось с лирической темой «Русалки», причем «Заклинанию» приписывались черты едва ли не декаданса, не-

lib.pushkinskijdom.ru

крофильства и пр. и пр.[1] На деле же Пушкин обращается к мертвым ради проверки жизни и себя, живого, ради осознания, чем он жил, не понимая, что живет этим. Смерть, разлука оборвали практические, житейские, прозаические отношения, и тогда видно, что еще осталось, что еще там было. Поверхностное кончилось, обнажилась суть. К болдинскому циклу стихотворений тяготеет «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...»; 1828). Речь здесь та же, об «утраченных годах», о былой полной жизни, не пережитой, не прожитой сполна. В этих стихотворениях господствует идея непоправимости. В них лирик делает укоры самому себе. Лирическая жизнь долго оставалась незамеченной, неоцененной, так как практика жизни закрывала ее,— поэт ничего не сделал, чтобы противодействовать практике. Он ждал, пока разлука, смерть без него устранят препятствия, но тогда — поздно: чувства были рассеяны и бедны, покамест они были действительны; они сделались полны, уйдя из настоящего в прошлое. Поэт когда-то избежал борьбы за свою лирическую жизнь, избежал драмы и платится теперь трагедией за свое «малодушие»,— так Пушкин называл неполную жизнь, уступчивую в отношении суетности и прозы: «В заботы суетного света он малодушно погружен». Активная лирика — лирика настоящего — требовала героя иной природы, чем герой стихотворения «Как счастлив я, когда могу покинуть...», душевно-бездеятельный, упустивший свою великую минуту. И это стихотворение и близкие к нему составляют особую, исключительную область в лирике Пушкина, как правило, бодрой, обращенной к внешнему миру, к его настоящему всем богатством собственных возможностей и сил.

В стихотворении 1826 года чуть-чуть мерцают колорит и некоторые подробности будущей драмы 30-х годов. Колорит древнерусский: голос женщины — русалки — «звонкие Бояна Славья гусли». О ее дыхании сказано: «в летний зной Холодный мед не столько сладок жажде». В драме мельник готовит для князя угощение; мед этого сравнения, быть может, мед, которым князя поили, когда он летом навещал отца и дочь. Если так, то в поэтическом языке, в тропах, светятся обстановка сюжета, место действия и действующие лица. Если так, то в этом стихотворении уже подготовлен был весь сюжет, но до написания драмы было еще далеко — роль князя преобладала, а князь не может вести за собой драму.

В недавно получившей у нас известность записи Франтишека Малевского от 19 февраля 1827 года сообщается, с какими драматическими замыслами носился тогда Пушкин: трагедия Павла, Мельник. Трагедия Павла — трагедия императора Павла Петровича, мельник,— конечно, мельник «Русалки».[2] Более достоверным становится и старое указание С. П. Шевырева, возводившего замысел написания «Русалки» к 1826 году, указание, прежним исследователям казавшееся сомнительным.[3]

Следовательно, преимуществами у Пушкина сначала пользовались то князь, то мельник. Чтобы написалась драма, чтобы лирические темы ее уложились в драму, для этого центральным лицом должна была стать дочь мельника и никто другой. Случиться это могло лишь к началу 30-х годов. По внутреннему смыслу дочь мельника первенствовала в сюжете и до того,— судьба дочери управляла судьбой отца и судьбой князя. В социальном отношении не так: дочь мельника — «третье лицо», страдательное, зависимое по закону, по социальной роли, от нее не отделимой. В начале 30-х годов в Пушкине произошел решительный поворот,

[1] См.: Вл. Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924, стр. 145—148.
[2] Т. Цявловская Пушкин в дневнике Франтишека Малевского. «Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 266.
[3] См. Л. Майков. Пушкин. СПб., 1899, стр. 351.

lib.pushkinskijdom.ru

духовный и сердечный, в пользу «третьих лиц» социального мира, и это сразу же сказалось на фабуле «Русалки». Пушкин не поколебался тогда признать первенство «простой красавицы», и найдено было тем самым, кому поручить в драме активную и главную лирическую миссию, найден был защитник и воин лирики.

Лирические темы мельника и князя, их запоздалые сожаления заняли в драме подобающее им подчиненное место,— под наитием лирической героини и в этих нисколько не героических душах совершается очистительное движение. Сильная рука героини прикоснулась к ним обоим, их внутренний мир открылся, стал способным к лиризму и лирике. Тема «Русалки» вышла из стадии фрагментов, «Русалка» как драма составилась, наконец, в этот период социального и духовного развития Пушкина, между «Повестями Белкина» и «Сказками». У зрелого Пушкина высокий демократизм соединяется в одно с борьбой за поэтическое и лирическое содержание жизни. Без этой внутренней связи не было бы подступов к драме «Русалка».

2

Высший расцвет героини и самое страшное ее поражение — в сцене свидания с князем, оказавшейся сценой прощания и разлуки. В этой сцене героине дано показать, какой она была в своей любви, во что веровала и какую веру у нее на глазах у зрителя отнимают. На сцене они оба, она и князь, как если бы это был двуединый образ: рука в руке, одна душа на двоих, одно чувство. Но эта гармония только мечтание героини, и князь не сразу его разрушает, так как хочет отстранить от себя эту женщину «без шуму». Диалог между ними трехчастный. Для начала князь говорит ей о своей печали. Ее ответ: она будет с ним делить печаль. Князь идет дальше: он говорит о разлуке. Она: если это война, то пусть он возьмет ее с собой, она станет служить ему оруженосцем. И, наконец, наносится удар. У князя нет мужества самому произнести жестокие слова о женитьбе, он оборачивает дело так, что любовница сама выговаривает за него эти слова. Слушая первую речь князя и его вторую речь, женщина думает, что на них обоих надвигается беда, и она принимает это с готовностью. После третьей речи ясно, что беда пришла для нее одной, что князь не только себя ведет уклончиво, но еще и сам виновник этой беды.

К этому диалогу дано «послесловие» дочери мельника, по высокой своей поэзии, быть может, самое удивительное в этой драме. Мешаясь и путаясь в словах, дочь мельника говорит князю об их ребенке, которого она ждет. Пушкин был учителем русских писателей в науке точно, достоверно, отклоняя всякие сомнения, всякую неполноту оценки, открывать нравственную красоту в людях. Тут дело шло о явлениях первостепенного порядка и поэтому нужны были последняя точность, самый безошибочный реализм, чтобы ничего не потерять и никакого ложного веса не прибавить, ложного веса, который погубил бы всё. Тут важно было, что скажет человек, когда скажет, какие это будут слова и даже какие слоги в словах, тут важно было, чего он вовсе не скажет, о чем он промолчит. Дочь мельника заговорила с князем о ребенке впервые и — напоследок, когда между ними уже всё кончено. Грубо неверным было бы предположение, что так она продолжает удерживать князя, что это ее сильнейшие аргументы. Будь это так, она бы сказала раньше и была бы куда красноречивее. Но она не из тех, для кого ребенок деловое орудие и довод в деловой тяжбе. Вот ее слова: «... нет, не то», «постой», «всё не то...», «да!.. вспомнила». Она как бы кутает своего будущего ребенка в обрывки фраз и слов, не подпуская к нему близко князя, который

lib.pushkinskijdom.ru

приходится ему отцом и вдруг стал чужим. Раньше это был ребенок их двоих, теперь — только ее собственный. Наитруднейшее для нее в этой сцене именно то, что она впервые заговорила об обязанностях князя, о непривычном для нее понятии, которое и означает для нее конец любви. Обязанностей, как чего-то отдельного от любви, для нее не существовало. Любовь подразумевает обязанности, вбирает их, в любви они непроизвольны и незаметны, предполагают особый дар их угадывать и исполнять. Конец любви в том, что необходимо о них напомнить и к ним призвать. Поэтому дочь мельника так неумело и так неохотно прикоснулась к этой теме. Внешние обязанности имеют свою определенность, их можно измерить, они бывают то большими, то меньшими, для них не нужно никаких талантов, их может весьма безупречно выполнять и моральная посредственность. Князь охотно откликается на эти требованья женщины, едва звучащие как требования. Он тем самым вступает в область внешних отношений — «интересов», вполне посильную для него. Дочь мельника говорит сбивчиво на этом языке «интересов», которым она никогда не владела и не захочет овладеть.

Сцена расставания — один единый художественный образ, охватывающий очень сложное движение событий и делающий их последовательность особенно интимной, как бы льющейся изнутри. В единый образ входят два характера, две души, сначала ложно сближенные, потом отделившиеся друг от друга так, что видно, какие это разные способы жить, думать, чувствовать и понимать. В единый образ входят и наглядно данное настоящее и угадываемые прошлое и будущее. Сюда входят еще и явления другого «модуса» — не только те, что были, есть и сбудутся тотчас, но также и возможные, будущность которых еще не столь очевидна. Сцена расставания, вся проникнутая поэтической силой, исходящей от героини, говорит о том, какие красота и гармония царили бы в человеческих отношениях, если бы она, дочь мельника, распоряжалась жизнью и законы жизни находились на ее стороне. Эта сцена говорит о социально возможном, о его морали, душевном содержании, эстетике. В драме Пушкина это мечтание не бесплодно, оно еще скажется и выйдет на свои особые пути.

Князь, уезжая, навязывает брошенной женщине свои подарки. Она стоит, неподвижная и онемевшая, на берегу Днепра, вся в дорогих каменьях, в ожерелье, с сияющей повязкой на лбу, надетой князем. Является мельник и любуется на ее наряд: бусы, повязка — «подарок царский». По мельнику, князь заплатил дочери щедро, что же можно сказать против самой оплаты. Дочь думает иначе, она рвет с себя жемчуг, снимает повязку и бросает ее в Днепр. Потом и мельник опомнится, и к концу драмы он скажет князю, что тот удавил свою любовницу ожерельем.

По прямому содержанию эпизода, по месту его в сюжете, между одними событиями и другими, так оно и есть: увенчание дочери мельника — ложное и лукавое, это откуп князя, выставленная на позор расценка любви. Но художественный образ не ограничивает себя тем, что из него может быть взято сейчас и в данных обстоятельствах, он может обладать и более свободным смыслом. Ведь дочь мельника и на самом деле заслуживает прославления. Ее красота — настоящая. Драгоценности, надетые фальшивой рукой, очутившись на ней, сделались подлинными. Невзирая на князя, невзирая на мельника, она стоит на театральной сцене и горит своей неоплатной красотой,— в ее поражении светятся возможность победы и право на победу. На сцене героиню унизили. для зрителя ее возвысили, зритель верит в ее венец. Весь последний эпизод по своему поэтическому смыслу продолжает сцену разлуки. Единая тема

lib.pushkinskijdom.ru

там началась, здесь развилась и усилилась: чем и кем могла бы быть дочь мельника, какая высота ей подобает. Здесь еще прибавлено: кем и чем должна бы быть, и всему дается заключительный наглядный образ. Сцена с подарками говорит о том, что было и есть, о том, что возможно, и о том, что должно: что составляет право героини.

В песне «Яныш Королевич» параллельные эпизоды: Яныш женится на чешской королевне и приходит к своей Елице с прощальными подарками. Сначала названо, описано, что он ей приносит. Потом он надевает на нее драгоценности, и опять они названы и описаны. Елица срывает их с себя, рвет и мечет,— они описаны в последний раз. Трижды подряд Пушкин называет золотые серьги, жемчужное ожерелье, червонцы, втрое усиливает впечатление от этих предметов, покамест они не засверкают. Это величание Елицы, окруженной ими, величание, независимое от воли Яныша: тот пришел не славить девушку, но откупиться от нее, как князь в «Русалке».

В образе одно освещение совмещается с другим, одним движением образ развертывает события и возвращается к пройденным или же предвосхищает еще не наступившие; развязывая, он связывает, разделяя события, он воссоздает их непрерывность. Интегральная природа художественного образа хорошо наблюдаема в музыке. Русские музыкальные критики Улыбышев, Серов, Асафьев превосходно ее описывали. На Западе это делали в критических своих сочинениях Вагнер, Лист. Интегральный образ вполне доступен и литературе, хотя теоретики литературы не всегда его замечают. Он очень развит у Пушкина. В поэтике Пушкина образ строится на очень скупых внешних данных, но они вызывают одно значение за другим. В этом пушкинская «прозрачность». Внешних данных мало, они не сгущены чрезмерно, они не ослепляют, они позволяют и заставляют видеть, как изнутри богата жизнь, как устроена, что уже дала и что обещает, что может дать.

В драме Пушкина сцена разлуки во всем своем содержании снова оживает, и в последний раз, когда, казалось бы, сцена эта уже осталась позади и настало время для новых событий, оторвавшихся от нее. Князь давно исчез, на сцене один мельник с дочерью. Дочь бросается к отцу:

> Родимый, он уехал. Вон он скачет! —
> И я, безумная, его пустила,
> Я за полы его не уцепилась,
> Я не повисла на узде коня!
> Пускай же б он с досады отрубил
> Мне руки по локоть, пускай бы тут же
> Он растоптал меня своим конем!

Новая речь героини — своеобразная «реприза» сцены прощания, зрительная метафора того, что разыгрывалось там. Недосказанное в прощальной сцене, скрытое внутри нее, сейчас досказывается, получает внешний образ. По своему смыслу всё это было в прощальной сцене: князь хотел вырваться, а женщина удерживала его, и тогда он нанес свой последний удар — стал ей «рубить руки». Новая речь с другими «модальностями». Прямые утверждения заменились отрицанием, предположительные действия заняли место физических или моральных действий, на самом деле совершившихся. Вместо «уцепилась», «повисла» — «не уцепилась», «не повисла», вместо «рубил руки», «растоптал конем» — «пускай же б он с досады отрубил», «пускай бы тут же он растоптал». Но художественный образ не знает порогов между «модальностями» и незаметно переходит от одной к другой, заменяя бывшее небывшим, когда оно сходно с ним, или же возможным, мыслимым, если до них недалеко. «Повисла на узде коня» — этому можно указать в прощальной сцене почти точное соответствие: женщина просила, чтобы князь взял ее, переодетую маль-

lib.pushkinskijdom.ru

чиком, с собой на войну. Женщина хватается за узду коня — трогательность и красота ее поведения, беззащитность и бесстрашие перед грубой силой.

Примечательно, что у Пушкина был в запасе и другой вариант образа женщины, коня и всадника. В песне «Яныш Королевич» рассказано, как утопилась Елица, как прошли годы, как королевич приехал к берегу Моравы и как он хотел там напоить коня:

Из воды вдруг высунулась ручка:
Хвать коня за узду золотую!
Конь отдернул голову в испуге,
На узде висит Водяница,
Как на уде пойманная рыбка...

Маленькая водяница — дочь утопленницы, родившаяся у нее от Яныша. В драме образ переменил свое приуроченье и смысл. Повисает на узде не дочь, но сама героиня, в песне была хитрость и шалость, в драме — великое волнение чувств.

В черновых рукописях «Русалки» нет этого места.[1] Сцена прощания в черновиках не выработана,— нет явственного трехчастного диалога, нет трех речей князя, нет трех ответов любовницы, не выработан внутренний образ борьбы, где один вырывается, а другая его удерживает, поэтому не появился и внешний образ репризы — всадника на коне и женщины, которая бросилась остановить коня и всадника. В окончательном тексте прощальный диалог построен точно, и этим был дан толчок к репризе: она проясняет, разоблачает внутреннее действие, скрытое в диалоге, образ всадника и женщины и оказался выражением этого действия. Движение образа у Пушкина непрерывно, оно питается силами контекста, «гением контекста» подсказывается, что будет с образом, как он будет перемещен и неожиданно направлен.

Реприза не только повторяет и усиливает уже бывшее и известное, она также и ведет дальше, дает новый оборот драматической теме. В сцене прощания героиня не сразу разуверилась в князе, и это связывало ее; в репризе прежней связанности нет, в репризе уже начинается борьба, на действие героиня отвечает противодействием, героиня борется против князя, вместе с князем за их погибающую любовь. После этого сразу совсем новое: исступленные обвинения героини против князя, с угрозами ему и молодой его жене. Что это, бабий бунт? Нет, здесь слышна классовая ненависть и социальная оскорбленность. Эти речи мог создать поэт, уже прочувствовавший Разина и разинщину, будущий историк Пугачева. В дочери мельника освободилась страшная сила. Прежде это была сила любви, сейчас это сила борьбы за себя, за свою народную душу, за свое народное понимание вещей против тех, кто попирает их. Сначала князь был друг, потом дочь мельника боролась с князем, спасая князя от него самого, теперь князь — враг.

В драму Пушкина вступает новый мотив, который и станет в ней господствовать, мотив внутреннего народного сопротивления, прорывающегося и вовне. Чем живет народ, во что верит, что считает правильным,— всё содержится в этом мотиве. У Пушкина он не получил полного признания, и как это сказалось в драме, еще будет видно; тем не менее этот мотив с некоторых пор определяет развертывание драмы — и психологическое и фабульное.

Принять того, что случилось, дочь мельника не может, препятствовать князю тоже не может. Слова мельника:

Уж если князь берет себе невесту,
Кто может помешать ему?..

[1] См.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, 1935, стр. 329—330.

lib.pushkinskijdom.ru

Самоубийство — единственный вид сопротивления, доступный для героини Пушкина.

Вернее, с самоубийства сопротивление начинается. Фантастика, допущенная Пушкиным, по дальнейшему ходу драмы продолжает, условно развивает заложенное в строго реалистических первоначальных сценах ее. Фантастика подсказана реальными силами — им нужен исход, и она предоставляет им исход. Дочь мельника бросается в Днепр, потом снова появляется на сцене, «русалкою холодной и могучей». Вторая жизнь героини — бессмертие сопротивления. Героиня прожила на земле такую настоящую жизнь, такую человечную, что жизнь ее не может исчезнуть бесследно, не может навсегда быть придавлена могильным камнем. Вторая жизнь героини — бессмертие народной личности, ее притязаний и ее правоты. Фантастика Пушкина держится силой должного, вероятного, необходимого.

Историческая драма Пушкина, рассчитанная на дальность, тяготеющая к будущему, всем своим внутренним напором как бы выталкивает героиню за пределы исторического времени, с которым героиня внутренне скреплена. Так прочувствованы в драме возможное, должное, что неминуемо для них с какого-то часа перейти в действительную жизнь. По своему смыслу фантастично в драме Пушкина не то, что героиня, наконец, в каком-то отдаленном историческом будущем становится властью и силой. Фантастично, что власть и сила ей даны уже сейчас,— будущее прямо врывается в настоящее. На сцене то же княжество и та же мельница, но над князем, над мельником владычествует загнанная, убитая ими дочь мельника. Их души раскрылись перед ней, они послушны этой женщине. Она становится могущественнейшим лицом в драме, но для этого ей нужно явиться тенью, призраком, русалкой, иначе опять социальное место, назначенное ей, указывало бы, что она смеет, что ей дозволено. В пушкинской драме старая Русь подчиняется свободному духу, в ней начинается внутреннее брожение.

Князь, мельник уже иные, они не те, какими были в начале драмы. Пушкин, мыслящий реалистически, не очень доверяет самозаконным поворотам в человеческой душе, совести как таковой, независимой от влияний реального мира. Необходимо воздействие извне, нужно отнять у человека возможность продолжать удобную для него худшую жизнь, чтобы он принял неудобную лучшую: к худшей был он приспособлен, к лучшей — нет; худшая, наконец, была выгоднее. Смерть дочери мельника — вот первый действенный урок для губивших ее. Возле них жила красота, они не понимали, что это хлеб насущный, так как красота была даровой силой. Красота погибла, и в душах этих людей становится пусто и дико. Потеря ведет их к сознанию того, что потеряно. Они наказаны и перевоспитаны потерей, стали выше и лучше, так как избавлены от поводов обращаться с красотой вяло, небрежно, безжалостно. Безумный, одичавший мельник выше, достойнее того жанрового, прозаического человека, каким он был до катастрофы.

Что касается князя, то нужны были преследования, нужны были иск и новое, посмертное сопротивление его делам, чтобы князь опомнился. Когда на свадьбе раздается плачущий голос русалки, то князь груб и зол. Но в песне русалки не всё жалоба, в ней есть еще и язвительность, дух сопротивления. «По камушкам, по желтому песочку» — спето на детский голос; песню окрашивают уменьшительные, ласкательные, герои песни — «две рыбки, две рыбки, две малые плотицы»; сюжет здесь — сказочка, детский мир. Конец совсем не тот — рыбки говорят об утопленнице, об измене, о проклятиях, посланных изменнику. В уменьшенный

lib.pushkinskijdom.ru

масштаб детской песни и детского сюжета всё это не ложится. Гости, слушавшие песню, считают ее чьим-то озорством. На деле это трагическая ирония. Песня стонет, песня молит о сочувствии, песня обличает и казнит. Игрушечное, нежное оборачивается в песне также насмешкой и страданием: кому забава и сказка, а кому злая участь и злая смерть.

Собственно трагическим в «Русалке» является лишь первый акт.[1] После гибели героини начинается нечто необычное для жанра трагедии — начинается избавление от трагедии: погибнувшая воскресает, а вместе с ней и пафос ее. Побежденные и победители у Пушкина меняются местами, после первого акта наступает время, когда побежденные могут подняться и положить начало новой жизни. Разорение мельника, упадок князя — это и мрак и свет, так как оба они впервые очеловечились в своих несчастьях, оба освободились от пагубных для них условий быта. Всего печальнее судьба княгини; она терпит по чужой вине,— князь, неверный дочери мельника, неверен и жене, одна любовь не кончилась, а началась новая, и обе любви — измены. Дочь мельника великодушна, она выше, чем соперница княгини, она мстит и за себя и за княгиню, наказывает князя за неправду чувств.

Всё, что в мельнике, в князе было глубже «интересов», всё это оживает в них. Мельник сознает себя отцом своей дочери, князь постигнул разницу между «интересом» любви и самой любовью. Новое состояние князя —любовь после любви. По лирическим своим темам последние сцены довольно близки к стихотворениям болдинского цикла, с тем отличием, что сейчас дело идет не о временных наитиях чувства, но о переменах навсегда в душах действующих лиц. Мельник, князь более не вернутся к жизни, какую они вели прежде. Мельница развалилась, князь запустил свое княжество, свой дом,— «интересы» для обоих кончились. Это же дает обоим свободу души и чувства, пусть свобода и явилась для них в мрачном образе,— они должны ответить за собственное прошлое, они только предвкушают новую жизнь, вступят в нее другие.

Царство русалок — та стихия, которая должна бы содержаться в обыкновенной жизни людей, но которую эта жизнь вытолкнула. Стихия опять возвращается к людям, ломая поставленные ими препятствия.

В «Каменном госте» Лаура говорит: «А далеко, на севере — в Париже». Она говорит из места, именуемого Мадрид, и так для нас подчеркнута чуждость этого места: для Мадрида Париж — далекий север.[2] Сходное в «Русалке»: на днепровском дне русалочка расспрашивает у матери, кто такой ее отец, к которому она должна выйти навстречу: «Тот самый, что... на женщине женился?» Вопрос таков, что сразу же нам дано понять, как далеко от днепровского дна до области людей,— много дальше, чем от Мадрида до Парижа. Когда людям нужен отличительный признак, они говорят: «Женился на гречанке, на немке». Русалочка говорит: «Женился на женщине». Женщина для царства русалок особая разновидность среди существ женского рода, требующая оговорки. Царство русалок находится по другую сторону людского быта. Безумный мельник побросал свои заветные деньги в воду и стал просить потом, чтобы внучка-русалочка собрала их на дне. Ее рассказ:

---

[1] См.: С. Н. Дурылин. Пушкин на сцене. М., 1951, стр. 120.— Автор называет «Маленькие трагедии» Пушкина «эпилогами», трагедиями, в которых дан, собственно, один только трагический эпилог. Придерживаясь этого, первый акт «Русалки» можно было бы приравнять к любой из «Маленьких трагедий», он тоже «эпилог», но за ним следует новое начало.

[2] См. по поводу этого эпизода замечания у Н. Н. Михайлова (Иду по меридиану. М., 1957, стр 87): Пушкин смотрит на Париж «не с востока, а с юга» — «географическое перевоплощение».

lib.pushkinskijdom.ru

...Я долго их искала:
А что такое деньги, я не знаю —
Однако же я вынесла ему
Пригоршню раковинок самоцветных,
Он очень был им рад.

В царстве русалок не знают денег — отличие очень важное. Иначе, откуда бы быть в их царстве играм, душевной свободе. Мельник зажимает в руке самоцветные раковины, подсунутые ему в царстве русалок, и думает, что это деньги. Мельник уже встретился с новыми ценностями, но еще меряет их по-старому. Два царства, два языка: сила, почитаемая в человеческом быту, в лирическом царстве русалок — горсть мелких игрушек. Мельник уже воспринял, как князь, жизнь более свободную, чем прежний быт с его «интересами», и держится за прежний быт из косности, не замечая, что этот быт им же самим давно отвергнут. Конец драмы Пушкина — начало преобразования человеческих душ, мучительно, под благим насилием возвращающихся к самим себе, к собственной своей широте, к добрым чувствам, к поэзии.

3

Конфликт пушкинской героини с отцом и с князем собирает воедино и возводит в высшую степень противоречия, рассеянные по всему тексту драмы, входящие в ее стиль. По принципу драм Шекспира центральная коллизия не отграничена и у Пушкина строго, не имеет точно очерченного «места». Коллизия у Пушкина, как у Шекспира, повсеместная, явственная повсюду, а в своем центре явственная более всего. Повсюду в драме Пушкина происходит борение между живостью, энергией души, лирической ее природой и прозаизмом обстоятельств, вторгающихся в душу и действенных в ней самой; борение это иногда затихает, а потом снова возрождается. Внутри действительности, как она есть, внутри ее практики и ее «интересов» лежат лучшие, человечнейшие отношения,— коллизия между одной стороной и другой в многообразных своих формах наполняет драму Пушкина.

Лиричнейшую свою драму Пушкин обставил бытовыми фигурами с красками «жанровости», комизма и подчас скрытой вульгарности. Это покладистые и даже добродушные пособники жизненного зла, элементарного прозаизма, ибо по их разумению иначе и быть нельзя и какой же другой образ жизни возможен. Мельник не один, на другом краю драмы, в княжеском тереме, есть и сват, с его обрядовой игривостью, и дружка, который всё тянется к чарочке, и княгинина мамка с ласково-грубыми речами, с лубочной мудростью, в сущности сытой и равнодушной, так как мудрость эта всё легко объясняет и ничего нигде поправить не умеет и не хочет. Лирическая драма заключена в житейские условия, совершается в среде людей, предвзято глухих к лирике. В безобидной этой среде тем не менее зло копится, подготовляются трагические удары и трагедия длится, потому что зло имело и имеет свою обыденную основу.

Лирическая героиня захвачена, обусловлена своей средой. В этом прототип будущих драм Островского, где тоже в центре женщина с ее лирической темой, а женщину обступают торговые мужики и их сподручные, чиновники и дельцы, взяточники и взяткодатели, ловцы денег и мест, ловцы недорогой любви,— сплошные враги лирической темы, из которых одни покрупнее и пострашнее, другие помельче и не столь опасны на вид, как первые. Сколь бы она ни была враждебна, бытовая среда дает действительность лирической теме. Однако нажиму среды Пушкин полагает строгий предел. Лирическое, оно же поэтическое, начало суще-

lib.pushkinskijdom.ru

ствует, и если бы проза проникла в него до конца, исказила его и подменила бы собой, то это было бы другим извращением действительной картины мира, другой изменой художественному реализму. В одном из черновых вариантов, потом устраненном, сцена княжеской свадьбы разработана так: является русалка, на свадьбе переполох, дружка именует ее «мокрой девкой», слуги подхватывают: «Мы мокрых девок не видели».[1] П. В. Анненков писал по поводу этого места о поучительном «уклонении фантазии, принявшей незаметно боковой, неправильный ход».[2] В этом варианте прозе позволено зайти слишком далеко. Лирическая героиня теряет свою внутреннюю неприкосновенность. Задето самое уязвимое — условный, фантастический образ, который она приняла, а через образ смертельно задета она сама. Но Пушкин зачеркнул в рукописи этот эпизод крест-накрест.[3]

Универсальную в драме Пушкина коллизию между лирикой и жизненной прозой воспроизводят язык и стих этой драмы. Диалоги и монологи «Русалки» писаны пятистопным ямбом, причем ямб, лишенный цезуры, весьма широко здесь применяется.[4] Бесцезурный ямб — вид стиха, наиболее приближенного к говору, к речам, которыми запросто обмениваются люди друг с другом. Стих есть стих, и никогда стих сколько-нибудь прямо не передает и не записывает житейскую и деловую речь. Но из форм стиха, которыми располагал Пушкин, нерифмованный пятистопный драматический ямб, в особенности же бесцезурный, более других мог притязать на косвенное соответствие простому и живому говору. При всех ритмических вариациях, свойственных ему, пятистопный ямб ложится довольно ровно на текст драмы Пушкина и как бы передает людей, людское общение в их средне-обычном виде. Необычная жизнь действующих лиц, поэтически возвышенная, страдальческая, любовно-лирическая, героическая, тоже охвачена этим ямбом, его «прозой», и может проявлять себя, только пробиваясь через ямб, расцвечивая его, преодолевая его равнодушие. В одной из черновых рукописей Пушкин сделал опыт писать сцену «Светлицы», диалог между мамкой и княгиней, свободным народным складом, народно-песенными дольниками.[5] Однако потом и эту сцену Пушкин переложил в ямбы. Народно-песенный вариант обнажал лирическое содержание как таковое, снимал бытовую обстановку, характерность мамки, придавал этой женщине лиризм, тогда как в ямбах она со своей бытовой тяжеловесностью — контраст к тоскующей княгине, которой одной подобала здесь лирическая роль. В этой сцене лирика имеет бытовой фон, появляются слуги, княгиня отдает распоряжения; княгиня здесь не только лирический голос, она еще и хозяйка, жена князя и его наместница. Движение быта, как оно совершается в драме, на этой сцене нисколько не прерывается, поэтому нет оснований изымать сцену в светлице из общей, сплошной стихии ямба. Иное дело, что лирические жалобы княгини, с оттенками народного «причета», входят в этот всеобщий ямб, нарушают его обыденность. Так стих и язык драматизуются, лирика становится действенным элементом драматического стиха, противоборствующим его «прозе».

Пятистопным ямбом отмечен как бы средний уровень бытия действующих лиц; иной раз ямбовые речи лежат ниже этого уровня, так они

[1] Пушкин, полное собрание сочинений, т. VII, 1935, стр. 311.

[2] П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873, стр. 355.

[3] См.: несколько иное толкование этого эпизода у Б. П. Городецкого.— Драматургия Пушкина. М.— Л., 1953, стр. 317—318.

[4] См. у С. М. Бонди, стр. 621: среди цезурованных ямбов бесцезурные составляют 31—40%.

[5] См.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, 1935, стр. 326—327.

lib.pushkinskijdom.ru

грубы, шероховаты, мало литературны, соответственно персонажу и его умонастроению. Пример — вступительная речь мельника: «Ох, то-то все вы, девки молодые». Она разорвана переносами фраз из стиха в стих, вся в запинках, с заплатами лишних, незначащих слов, которыми мельник помогает сам себе, трудно и несколько трусливо,— не зная, что же ответит дочь,— проталкивает собственную мысль. Речь мельника мелодически нестройна, интонации пестры, неслажены:

Готовы целый день висеть на шее
У милого дружка — а милый друг
Глядь и пропал, и след простыл; а вы...

«У милого дружка» — это пародия мельника, это о милом друге в нежном понимании девушек, это еще с их девичьей интонацией сказано, хотя и с передразниванием. «А милый друг» — это уж сам мельник, это собственный его грубый сарказм, который далее растет. На один стих дважды приходятся те же слова, с разными интонациями, под разными углами, с разной весомостью. Стих разламывается. Речь мельника ниже стиха вообще, поскольку стих это мера и стройность. Резонерство мельника, его деловые неудовольствия, его невысокий образ мыслей худо приноровлены, чтобы высказывать их стихами. Через аномалии стиха рисуется этот не слишком цельный и едва ли до конца благообразный характер.

Дочь едва слушает мельника и откликается только на сказанное о князе. Ответы ее — речь из другого душевного мира. Дочь о князе:

Он занят; мало ль у него заботы?
Ведь он не мельник — за него не станет
Вода работать...

Тот же ямб и те же синтаксические «переносы» из стиха в стих, что у мельника, но речь не разбивается, связанная единой интонацией защиты князя и одобрения князю, нет мельниковых запинок, всё грамматически стройно и фонетически стройно, ударные «а» гармонизованы. Вступление дочери в диалог — появление освобожденного чистого голоса. Речь ее не только ложится в ямбовый стих, она выше его разговорной природы. Еще Ф. Е. Корш отмечал песенный строй в ямбах пушкинской героини.[1] В сценах свадьбы, в сценах с русалками и на самом деле поются песни на текст, написанный в неямбовых размерах: песенность, заложенная в ямбовых диалогах и монологах, здесь временно выходит на свободу, давая нам знать, что в несвободном виде она повсюду присутствовала в речах драмы Пушкина. Песенность — подземная вода; песенность обнаруживает себя в песнях, как та в озерках и озерах, лежащих открыто.

Есть глубокие правдивые лирические голоса в драме Пушкина,— дочь мельника, княгиня. Иногда слышен в ней лирический голос, тайнофальшивый. Объясняясь с возлюбленной, князь изливает чувства, но есть у него и такие, выдающие его ограничительные, резонерские обороты:

.. по крайней мере
Я счастлив был тобой...

До князя мельник тоже изъяснялся:

То всё-таки по крайней мере можно
Какой-нибудь барыш себе...

[1] Ф. Е. Корш. Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» Пушкина по записи Д. П. Зуева. «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук», 1898, т. III, кн. 3, стр. 685.

lib.pushkinskijdom.ru

Лирические ямбы князя — ложь, дипломатическая проза. Когда объяснение кончилось, он говорит со сцены в публику низменным говорком: «дело обошлось».

Подобно шекспировской драме сопоставлением голосов персонажей, интонаций их драма Пушкина выражает разность и сходство их внутренних состояний, разлад или сближение между ними в чувствах, в мыслях. В первой сцене дочь защищала князя, мельник передразнивал, каким представляется князь воображению дочери:

Он сам работает, куда как жалко!

После разрыва, обманутая и преданная, дочь заговорила о князе схожим голосом, злым и жестким, пародирующим его недавние оправдательные речи:

Видишь ли, князья не вольны,
Как девицы...

Голос дочери сейчас — голос отца, с той разницей, что у нее усилены, а в дальнейших стихах еще и еще усилятся, социальная вражда и социальное презрение к князю, ранее прозвучавшие в отцовской тираде.

В том, как звучали и как звучат их голоса, в этом внутренняя история действующих лиц, в этом изменение и обновление их духовной личности. Сцена «Днепр. Ночь»: в ямбах мельника не тот строй речи, что в недавней сцене. Мельник безумен, однако исчезли прежнее косноязычие, прежние преткновения речи, и слова мельника — сильные и мрачно выразительные. По новым речам мельника видно, что в безумии он возвысился духом, что безумен он, так как не умел прежним своим умом охватить ту новую, необычную силу, которая вошла в его жизнь и там осталась.

Наконец, и от князя, наученного страданием, чужим и собственным, мы слышим правдивую лирическую речь: «Невольно к этим грустным берегам...»

Так как лирическое содержание жизни — главная сила в драме Пушкина, то из этого следует и пушкинский принцип голоса, передачи характерностей человека и его положений через голос, звучащий в речи-стихе. Голос то затруднен, «прозаичен», то лирически чист, через коллизии с обыденностью, через беды и страдания герои идут к своему лирическому торжеству. Лирическое содержание, то скрытое, то активное, владеющее поступками и действиями людей, сближает Пушкина с музыкальной драмой. Белинский,[1] а вслед за ним Серов [2] отвергли мнение, державшееся среди современников Пушкина, будто «Русалку» он писал как текст для чьей-то оперы. Ни теоретических доводов, ни прямых фактов в пользу этого мнения нет. Однако существовала особая связь — связь художественных аналогий — между Пушкиным и музыкальным театром. Большие драматические поэты нередко присматривались к достижениям оперной сцены. Так, Шиллер писал Гете с сожалением и откровенной завистью о преимуществах оперы перед драмой, а Гете отчасти соглашался и указывал, что из композиторов обладает ими Моцарт.[3] «Русалка» Пушкина особое явление — «опера без музыки». Литературная драма, верная словесной своей природе, через стих и слово достигает выразительности, родственной музыкальной драме. Для композитора, разрабатывающего пушкинский текст, возникают препят-

[1] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 563.

[2] А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. 1950, стр. 261.

[3] См.: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. I. Insel-Verlag, стр. 460—461 (письма от 29 и 30 декабря 1797 года).

lib.pushkinskijdom.ru

ствия: без него и до него средствами другого искусства уже сделано дело, к которому он, собственно, призван. Автор «Русалки» для музыканта не был подсобной силой, он был соперником. Вероятно, музыковедческий анализ должен посчитаться с этим.

4

Пушкинская драма постоянно прибегает к помощи фольклора, его поэтических формул, представлений, концепций: еще вернее было бы сказать о глубокой взаимности между Пушкиным и фольклором, так как и сам Пушкин постоянно поправляет и дополняет фольклор. Пушкин отличал «просторечие» от «простомыслия».[1] Слова, способ высказывания могут быть «простыми», взятыми от народа, из чего еще не следует, что поэт держится уровня мысли, какого до сей поры достиг народ, и не смеет подыматься выше, остается верным «простомыслию». Ради народа, в интересах его Пушкин сближает фольклор с современным просвещением, с новейшими завоеваниями культуры и обратно: им же придает «народность», сближает их с поэзией народа и его воззрениями. Простейший пример: фантастика в драме Пушкина. Она идет из народной мифологии, от которой, однако, откинуто ее «простомыслие», всё наивно-беспомощное и суеверное, всё, что делало ее разновидностью религии; оставлено же в мифологии всё, что в ней было и есть поэзия. Через «просторечие» народного мифа у Пушкина высказаны самые большие и самые лучшие мысли современности. Фантастика у Пушкина взрывает не действительность вообще, как это бывает в фольклоре, но социальную историческую ограниченность действительности. В фантастический мир и под фантастическое обличье у Пушкина перенесены силы и замыслы, принципиально возможные и в действительном мире, но сегодня еще не вмещаемые им. Фантастика Пушкина — открывание дверей для сил, сегодня еще связанных в историческом мире, фантастика — царство перспектив. Дочь мельника воскресает «русалкою холодной и могучей»,— это чудо, но у Пушкина до чуда в драме действуют реальные законы жизни, чудо входит в жизнь, опираясь на них, подчиняясь им. Посмертная жизнь героини — неумирающая духовная сила и власть народа, и осуществляется эта власть хотя и прежде исторических сроков, но естественными, внутренними путями. Пушкин различает возможное и действительное — фольклорная фантастика их не различает, Пушкин выводит возможное из действительного, что едва ли дозволено утверждать о фольклоре. В драме «Русалка» господствуют народная тема и мысль, обращенная к народу. Народные поэтические формы здесь появляются сами собой, но, желая нести к народу мысль, выработанную современным культурным опытом, Пушкин не рабствует перед этими формами и сообразует их с новыми качествами, неизбежными для новой мысли, социально-реалистической, художественно-реалистической, хотя и очень смело заглядывающей вперед.

Пушкин пользуется фольклором, как культура пользуется силами природы, угадывая и узнавая их направление, прежде чем повернуть их по-новому. Драма Пушкина с ее фантастикой так легко вошла в национальный обиход, потому что фантастике Пушкина могут быть найдены соответствия в русском фольклоре, независимо от того, всегда ли их знал Пушкин или же только угадывал. Главному мотиву — бессмертию дочери

[1] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, 1949, стр. 152: «...гнушаются просторечием и заменяют его простомыслием (niaiserie)». Там же (стр. 155) о Вальтере Скотте, «который никак не умеет заменить просторечие простомыслием».

lib.pushkinskijdom.ru

мельника — Пушкин придал глубокий философско-поэтический смысл, и однако мотив развивается в фольклорном направлении, по следам фольклорного «просторечия», которому он изменяет, будучи верным ему. Русалки в народных поверьях — утопленницы, самоубийцы, вытесненные из жизни прежде времени. Утопленница, по поверьям, становится русалкой, чтобы доживать «век своей жизни».[1] Она осуществляет посмертное свое право, в котором при жизни было ей отказано. Таков простой фольклорный контур пушкинской поэтической идеи во всем ее богатстве и усложненности: дочь мельника тоже отстояла свое право посмертно.

Связи сюжета у Пушкина подсказаны фольклорными представлениями. Даже семейные отношения, как они даны в фабуле Пушкина, определяются ассоциациями фольклора. По фольклору мельница находится под властью водяного, нужно его задобрить, иначе дело на мельнице не пойдет.[2] Где мельница, там русалки: русалки играют с волнами, садятся на мельничное колесо, вертятся вместе с ним, любуются брызгами.[3] Так фольклор подготовил Пушкину бытовой фон и семейный контекст: русалке подобает быть дочерью мельника, русалке подобает ютиться возле мельницы и появляться из реки, которая протекает тут же. Нужно заметить, что только у Пушкина русалка приходится мельнику родной дочерью,— у литературных своих предшественников Пушкин этого не нашел. На фоне фольклора в этом родстве брезжило своеобразное поэтическое правдоподобие.

Внучка мельника — русалочка, родившаяся в реке от матери-утопленницы,— изображена у Пушкина с особо ласковым и приветливым к ней лиризмом. Русалочка, конечно, восходит к тем некрещенным детям, которых фольклор помещает в русалочье царство, точнее, ссылает туда, по мотивам церковного фанатизма. Однако вопреки церкви фольклор проявляет к этим младенцам нежность; пользуясь религиозными же идеями, обходит наложенное религией отлучение: по поверью, в святой вечер некрещенные дети распускаются из ада на гулянье, и на земле им приготовлены подарки, они находят сами и берут, что им нужно.[4] Впрочем, есть и более прямые соответствия пушкинской русалочке: в фольклоре весьма распространено поверье о русалочьих детях.[5]

Мельник — фигура, особо отмеченная в фольклоре. П. А. Вяземский записывал: «Мельник вообще какая-то особенная личность». П. А. Вяземский полагал, что дело в особой поэзии водяных мельниц, в пейзаже вокруг них — ветряные мельницы уже не так поэтичны, их огромные руки даже безобразны.[6] Надо думать, наличие или отсутствие поэзии меньше зависит от технического устройства мельницы или же от ландшафта, а больше от условий социально-исторических и общекультурных, от их контекста. Водяная мельница старше ветряной, с ней соединились более древние представления, по-своему поэтические. Мельник, как кузнец, один из первых в истории общественного труда профессионалов. Выделенный специальный труд дал ему особые преимущества, новые и непонятные. Отсюда демонизм мельника в фольклорных поверьях, отсюда его союз с нечистыми, отсюда и сама мельница «чортова». Просветитель

[1] Д. К. Зеленин. Очерки русской мифологии, вып. I. Умершие неестественной смертью и русалки. Пгр., 1916, стр. 45; см. еще о русалках: Е. Г. Кагаров. Религия древних славян. М., 1918, стр. 7—14.

[2] А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. II. М., 1868, стр. 237.

[3] Там же, т. III. М., 1869, стр. 123; см. также: Д. К. Зеленин. Очерки русской мифологии, вып. 1, стр. 136.

[4] Д. К. Зеленин. Очерки русской мифологии, вып. I, стр. 48

[5] Там же, стр. 166.

[6] П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. VIII. СПб., 1883 стр. 258

lib.pushkinskijdom.ru

XVIII века А. О. Аблесимов сбил с мельника его фольклорный ореол, в комической опере Аблесимова мельник — «колдун, обманщик и сват»; более всего он обманщик, делец, играющий на своей дурной репутации — колдуна и волшебника.

Пушкин, реалистический художник, не принял ни антипоэтического скепсиса Аблесимова, ни фольклорного демонизма, который старались сохранить и еще преувеличить романтики. До поры до времени, пока он действует в обстоятельствах обыкновенных, пушкинский мельник, быть может, тот же «обманщик и сват» Аблесимова. Но после великих потрясений мельник Пушкина, потерявший всякий комизм, по-особому приблизился к своему фольклорному прообразу. Когда, почерневший от безумия и несчастий, он стоит перед князем и объявляет себя вороном, то над этой сценой носится нечто от фольклорного проклятия, неотделимого от мельников и их ремесла. Пушкин не пренебрег эмоциональным содержанием фольклора, заранее освободив его от суеверия и мистики; мрачная необычность пушкинского мельника не фольклорный демонизм, но реальный отсвет пережитых им катастроф — семейно-бытовой, духовной. Фольклор помог Пушкину поднять мельника. Высота же, на которую поставлен пушкинский герой, по своему смыслу совсем не та, что привычна для героя этого образа в фольклоре.

Фольклор у Пушкина вплетается в историческую драму, что влияет на характер историзма. Фольклор поддерживает широкое и свободное отношение к исторической жизни, свойственное Пушкину в этой драме. Фольклор и старше и моложе писаной истории. Устная поэзия, не улсженная в раз навсегда установленный текст, вновь и вновь творимая народом, сопровождает его из столетия в столетие; те же песни, те же поверья и сказания, те же сюжеты и мотивы непрерывно живут и непрерывно меняются, по живому связывают одну эпоху народного бытия с другой, готовые принять в себя и то новое, неизвестное, что еще не вошло в историю народа, но войдет. Фольклор не имеет точных дат. Поэтому, соединяясь с людьми, с сюжетом, с бытом драмы Пушкина, он и в ней сдвигает исторические даты, и делает это тем незаметнее, что и сама пушкинская драма к точным историческим приурочениям не расположена. На сцене, очевидно, Русь времен уделов, но мельник освещен фольклором, и поэтому историко-бытовой драме, точно датированной, мельник был бы чужд. Тем более дочь его, русалка позднейших сцен.

5

Интернациональные связи драмы Пушкина либо впервые комментируют для нас некоторые особенности ее замысла, либо же вносят в них дополнительную ясность.

Белинский обронил замечание о князе, герое «Русалки» — это «русский Дон Хуан».[1] Много позже, когда пошел спор о лжепушкинском окончании «Русалки», опубликованном Д. П. Зуевым, один из участников снова высказывал сходные мысли.[2] Белинский угадал правильно. Черновые рукописи «Каменного гостя» указывают на связь темы Дон Жуана с темой драмы «Русалка».

В драматических разработках истории Дон Жуана Тенорио традиционно неизбежным был эпизод его крестьянской любви. У Тирсо де Молина Дон Жуан проходит даже через два народных романа — с рыбач-

[1] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, 1955, стр. 566.

[2] Подделка «Русалки» Пушкина. Сборник статей и заметок Составил А. С. Суворин СПб., 1900, стр. 73 (статья К. Медведского).

lib.pushkinskijdom.ru

кой Тисбеей и с крестьянкой Аминтой, у Мольера Дон Жуан играет в любовь с крестьянкой Шарлоттой, в опере Моцарта — с крестьянкой Церлиной. В черновой «Каменного гостя» и у Пушкина для Дон Жуана намечен крестьянский роман, отнесенный к прошлому, и, что особенно важно, там есть подробности, прямо ведущие к «Русалке». По черновой рукописи «бедная Инеза» это и есть простая любовь Дон Жуана, когда-то разыгравшаяся где-то «у ворот Севиллы». Слова Лепорелло, сказанные Дон Жуану:

О, помню всё. Езжали вы сюда
А лошадей держал я в роще помню...
Инеза! — да дочь мельника... о, помню.

Разумеется, «дочь мельника» надобно подчеркнуть. Дон Жуан:

Отец ее был негодяй суровый...

Замечание Дон Жуана ведет к другому герою «Русалки». Это мельник «Русалки» в более грубой вариации. Диалог между Лепорелло и Дон Жуаном приурочен в черновой рукописи к окрестностям «Севиллы», куда Дон Жуан тайком вернулся. К концу диалога Дон Жуан уславливается со своим слугой:

Ступай же ты в деревню, знаешь, в ту,
Где мельница, да жди меня...

Следовательно, слова о том, что Инеза — дочь мельника, были брошены не случайно. Когда писался этот черновик, роман Дон Жуана на мельнице близ Севильи был обдуман Пушкиным весьма отчетливо. Таковы совпадения фабулы. Есть и важные совпадения лирического характера:

Дон Жуан вспоминает об Инезе:

...Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре
И помертвевших губах...
...А голос
У ней был тих и слаб — как у больной.

(цитата по беловой, в черновой важное отклонение: «И посинелых губах»).[1]

В стихотворении 1826 года «Как счастлив я, когда могу покинуть...» описано свидание с мертвой русалкой:

Ее глаза то меркнут, то блистают,
Как на небе мерцающие звезды;
Дыханья нет из уст ее, но сколь
Пронзительно сих влажных синих уст
Прохладное лобзанье без дыханья;
Томительно и сладко...
А речь ее... Какие звуки могут
Сравниться с ней — младенца первый лепет,
Журчанье вод...

Лирический этот отрывок, тянувшийся к будущей «Русалке», подготовил, однако, описание «бедной Инезы».

В окончательном тексте «Каменного гостя» все указания, какова социальная биография «бедной Инезы» исчезают, а вместе с ними и связи с сюжетом «Русалки». Где в черновике стояло: «Отец ее был негодяй суровый», там в беловой: «Муж ее был негодяй суровый», и, таким образом, мельница и мельник уходят из текста. «Бедная Инеза» превращается в лицо отвлеченно-лирическое. «Крестьянский роман» устранен

[1] Первоначальные черновые чтения «Каменного гостя» см.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, 1935, стр. 300, 302.

lib.pushkinskijdom.ru

из «Каменного гостя»; глухой отклик его сохранился в словах Дон Жуана:

...Да я не променяю...
. . . . . .
Последней в Андалузии крестьянки.

Нужно снова напомнить: Инеза черновика — поселянка из окрестностей Севильи, города в Андалузии.

Пушкин изъял из текста «Каменного гостя» всё, что говорило о крестьянском эпизоде, так как уже давно обдумывал сходную фабулу с русскими лицами, и с осени 1830 года, когда написан был «Каменный гость», русская фабула заметно оживилась. «Русалка» — особая русская версия Дон Жуана, в русской версии крестьянский роман был уже не эпизодом, но законным образом наполнил всё.

Связи «Каменного гостя» с темами «Русалки» хорошо показывают, что и «Каменный гость» и другие «Маленькие трагедии» вовсе не являлись отходом Пушкина от национальных тем. Пушкин обратился к Западу не ради Запада как такового, но ради уразумения русских дел и русского будущего. Его всецело занимал вопрос, что могут дать Европа и Россия друг другу, в чем Россия продолжит Европу, а в чем будет своеобразна. Тема Дон Жуана — тема освобождения личности в буржуазном его смысле, Дон Жуан — особый вариант освобожденного личного «интереса», предоставленного игре собственных сил, более не стесненных ни государством, ни церковью, ни традиционной моралью. Остановить Дон Жуана, взятого на собственной его западной почве, могут только те же, однажды ниспровергнутые им традиционные силы, и они-то и налагают свой запрет на Дон Жуана в образе старого командора, когда-то проткнутого донжуановой шпагой. Совсем по-иному в России: поставить Дон Жуана на колени здесь могла новая сила и высшая, чем он сам, и это была народная сила, это был народный идеал освобождения со всем его превосходством над освобождением индивидуалистическим, которое всегда предполагает на другой стороне чье-то рабство и совершается за счет чужого рабства. Русская почва содержала в себе возможности исторического обновления; к 30-м годам, когда Запад переживал первые свои разочарования в буржуазных формах жизни, русские возможности чего-то иного и высшего становились главным и более всего ценимым Пушкиным национальным достоянием, как бы смутны они еще ни были тогда.

Белинский писал, что Дон Жуана нужно бы наказать не нашествием Каменного гостя, но через женщину.[1] Пушкин из «Каменного гостя» устранил крестьянский роман, в «Русалке» построил на нем фабулу; в народной среде найден был для нового Дон Жуана его действительный масштаб, и здесь же совершался действительный суд над ним. Женщина, наказующая Дон Жуана, в новой драме Пушкина — женщина с народным самосознанием, с народным строем чувства и души; новая героиня охвачена тем волнением, которое уже сулила русская народная история, и отсюда-то и следуют превосходство и торжество героини Ф. Е. Корш наивно возражал против сближений «Русалки» с темами Дон Жуана: ведь Дон Жуану полагаются тысяча и три любовницы, mille et tré, где же они в «Русалке»?[2] Пушкину на этот раз достаточно развернуть одну единственную историю русского Дон Жуана, чтобы сказались нрав его, психология, поведение и чтобы Дон Жуан был столь же точно оценен,

[1] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, 1955, стр. 575.

[2] Ф. Е. Корш. Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки». «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук», 1898, т. III, кн. 3, стр. 755

lib.pushkinskijdom.ru

сколько и точно очерчен. Новый Дон Жуан у Пушкина мал и слаб; «бедная Инеза» знала только страдания, новая героиня Пушкина сильна и властительна.

Издавна и хорошо известны литературные связи пушкинской «Русалки» с немецкой комической оперой К.-Ф. Генслера «Das Donauweibchen».[1] Первая часть оперного текста опубликована была в 1792 году, вторая — в 1798, третья — в 1803 году; чрезвычайный успех этой оперы, впервые поставленной в маленьком театре на окраине Вены, в Леопольдштадте, побуждал Генслера сочинять продолжение за продолжением.[2] В России ее перевел Н. Краснопольский. Как и все тогда, он понимал дело перевода весьма широко — как переделку; перевел он на русский не только язык, но и немецкие имена, географию, историю, отчасти даже и нравы, изображенные в подлиннике. Литераторы этого времени еще верили, что как существуют точные эквиваленты для слов, так существуют они и для национального быта или национальной культуры, взятых в целом и взятых по деталям. «Дунайская фея» Генслера превратилась в «Лесту, днепровскую русалку»,[3] рыцарь Альбрехт фон Вальдзее в Видостана, князя Полоцкого, Гартвиг фон Бургау в Славомысла, князя Черниговского, цехмейстер Каспар Ларифари в конюшего Тарабара и т. д. С переделкой Краснопольского Пушкин был заведомо и хорошо знаком. Генслера в подлиннике Пушкин, по всей вероятности, не знал.[4]

У Генслера—Краснопольского героиня — русалка, у которой дочь от Альбрехта (Видостана). Тот намерен жениться на девушке знатного рода, и тогда-то появляется его былая любовь — дунайская (днепровская) русалка — и напоминает о себе. В оперном сюжете нет того, что героиня когда-либо была обыкновенной женщиной, а потом стала утопленницей-русалкой, нет, следовательно, и вины любовника перед нею. Они когда-то расстались без слез, без горя. Притязания русалки очень скромны, она вовсе не намерена расстраивать княжескую свадьбу, она просит, чтобы князь (рыцарь) три дня в году проводил с нею. Дочь русалки очень часто выходит на сцену, но в появлениях ее никакого укора отцу не содержится. Генслер и Краснопольский удалили из драмы драму. Пушкин драму восстановил — по следам сюжета о Дон Жуане. У Пушкина князь — соблазнитель и изменник, русалка — жертва его, их отношения социально остры, русалка появляется как суд и как гроза над князем. Оперный текст Генслера—Краснопольского у Пушкина приобретает подсобное значение. Он подчиняется теме Дон Жуана и помогает новому ее развитию. Знаменательна эта встреча Пушкина с музыкальным театром. Тема Дон Жуана была, и сама по себе взятая, неотделима для пушкинских современников от оперы Моцарта. Новая связь — с «Лестой» — была и новым приобщением к «духу музыки». Преобладавшая в драме Пушкина лирическая

[1] См.:И. Н. Жданов. «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. Сочинения, т. II, СПб., 1907, стр. 323—374 (впервые статья напечатана в сборнике «Памяти А. С. Пушкина». СПб., 1900, стр. 139—178).

[2] Текст Генслера (Hensler) см.: Deutsche National literatur, hrsg. von Jos. Kürschner, Bd. 138, Teil 1, Stutlgart, стр. 189—313. Там же комментарии к Генслеру и материалы о нем.

[3] Русалка, опера комическая, в трех действиях, ч. I, переделанная с немецкого Н. К. СПб., 1804; ч. II, Днепровская русалка, 1805; ч. III, Леста, днепровская русалка, 1806; ч. IV, Русалка, 1807. Полностью свою фамилию переводчик проставлял не во всех изданиях.

[4] См.: А. С. Рабинович. Русская опера до Глинки. Музгиз, 1948. Автор высказывает догадку (стр. 136), что Фарлаф «Руслана и Людмилы» — перестановка имени Ларифари, прямо взятого из текста Генслера. Разумеется, это еще не свидетельство, что Генслера Пушкин знал непосредственно. О соотношениях между текстом Пушкина и текстом Краснопольского см. в комментариях С. М. Бонди к VII тому Полного собрания сочинений А. С. Пушкина (1935, стр. 623—633).

lib.pushkinskijdom.ru

тема располагала к дружбе с музыкальным театром. Пушкину нужны были выходы за пределы строго исторического стиля, оперная фантастика предоставляла их. Намеки на фольклорность у Генслера—Краснопольского оказались для Пушкина поводом разработать их в духе поэтической осмысленности и истины, чего у обоих предшественников пушкинской драмы не было и в помине.

Маленький сюжет, начавший свою карьеру где-то в пригородах Вены, на подмостках комической оперы, через Пушкина вышел на большую русскую дорогу, она же и мировая дорога. У Пушкина создалась национальная русская драма, что зависело более всего от замены «Дунайской феи» новой героиней. Пушкинская героиня — национальный характер, через который далеко видны русские отношения и русская историческая жизнь. Сравни пушкинскую героиню с описанной, например, у С. П. Жихарева немецкой актрисой, игравшей в Москве на сцене немецкого театра заглавную роль в опере Генслера: «...18-летняя хорошенькая, безыскусственная, веселая немочка, у которой роль русалки в ее природе, ибо эта роль составлена большею частью из вальсов, национальных немецких песен и танцев и проч.».[1]

Темы оперы Генслера и в Германии были приняты в высокую литературу, но развивались они здесь противоположно Пушкину. В 1811 году появилась повесть Фуке «Ундина», ставшая со временем у нас «Ундиной»[2] Жуковского (публикации в отрывках — 1835, 1837; целиком — 1837). Разумеется, есть своя красота в немецкой Ундине, однако трудно отделимая от национального унижения Германии того периода, от социального унижения, из которого не выходил ее народ второе или третье столетие. Ундина, простое и прекрасное создание, возникла не среди людей, и случайно, без собственной на то воли, оказалась замешанной в их дела и жизнь. Относительно людского мира Ундина прелестный подкидыш. Героиня Пушкина с людским миром борется, но она — его порождение, ее мятежная красота — вызов ему, у него обязательства перед героиней, он не смеет не принять ее. Ундина — героиня кротости и терпения, дело борьбы она передала своим стихийным родичам, а в чужой и трудной среде людей сама исходит слезами.

Оперу Генслера Пушкин подверг переработке в духе большой русской эстетики. Опера Генслера — произведение мало притязательное, тем не менее обладала собственными эстетическими принципами, и их можно было бы назвать своеобразным эстетизмом. Поучительно соприкосновение Пушкина с эстетизмом, хотя и очень элементарным, полуосознавшим себя. Далеко не выяснена полностью вся картина полемик, которые вел Пушкин, укрепляя собственные свои принципы в литературе. Среди этих полемик есть и эстетизм, каким он был дан в старинной комической опере, в венском «зингшпиле», например.

Опера Генслера по художественной своей идее — забава. Материал жизни здесь принят условно,— он теряет вес, объемность, внутренние связи его теряют обязательность. Фольклорная форма оперы освобождала автора, как это он полагал, от всяких попечений о логике и материальном правдоподобии. Генслер — просветитель с некоторым романтическим оттенком. Как правило, просветители рассматривали фольклор, в особенности фольклорную фантастику, как нечто противопоказанное человеческому разуму. Обрабатывая фольклор, они либо старались ввести его

[1] С. П. Жихарев. Записки современника. Редакция Б. М. Эйхенбаума. Изд. АН СССР, М.— Л., 1955, стр. 18 (запись от 26 января 1805 года).

[2] «Ундина» связана с оперой Генслера косвенно. Более прямая связь у известного романтического поэта Людвига Тика, который начал перерабатывать Генслера, но остановился на первом акте (1807, в печати — 1818, под заглавием «Das Donauweib»).

lib.pushkinskijdom.ru

в рассудочные формы (как Аблесимов у нас), либо, напротив того, подчеркивали в нем наивность, инфантильность, забавную бессвязность, элементы игры и безобидного развлечения. И то и другое отношение восполняли друг друга, следовали из невысокой оценки фольклорной поэзии. Народный миф для Генслера — повод к полному произволу. Если на сцене появляется русалка, то фабула с людьми, с людскими перипетиями становится от начала и до самого конца театральной потехой. Элементы народного мифа, включенные в фабулу, уничтожают для Генслера серьезность фабулы, ее драматизм. Подлинный драматический конфликт отсутствует. Нет закона жизни и смерти. Действие обратимо — смерть переходит в жизнь и обратно, и так без конца. Генслер эксплуатировал свой сюжет, сочинял всё новые продолжения, потому что драма, лишенная настоящего конфликта, по природе своей бесконечна, и любая развязка может быть сделана завязкой новых происшествий. Дунайская русалка похищает рыцаря, и вот он на дне Дуная, но это не конец —во второй части он опять здравствует на земле, в третьей части он опять на дне Дуная, умоляющий, чтобы русалки отпустили его жену, тоже похищенную. Если ход действия произволен, то произвольна должна быть и жизненная обстановка действующих лиц, нет ничего принудительного в их положениях, ничего непреложного в их характерах. Широчайшим образом развит у Генслера мотив превращений; он и означает, что нет ничего устойчивого, необходимого,— касается ли это вещей, касается ли это людей. Русалка и ее дочь являются на сцене в каких угодно лицах, русалка всплывает с песней из волн, ковыляет на сцене старушкой с посошком, выступает крестьянским парнем с вязанкой веников на спине, и так далее и так далее,— поток превращений несется, куда и как ему вздумается. Бытовые вещи теряют свой бытовой контекст,— на земле лежит кошелек, его хотят поднять, из кошелька вырывается пламя, слышны удары грома, взлетают голуби и уносят кошелек, который так и не попал в жадные людские руки. Всё как есть, быт, люди, их страсти, всё становится предметом игры. Эстетизм универсален, он ничего не оставляет в своем натуральном, безразличном к эстетике виде.

Разумеется, в применении к старой комической опере эстетизм — термин весьма относительный. В своей эпохе комическая опера занимала скромное место. Господствовали тогда серьезные разновидности искусства. Комическая опера не смела спорить с ними. Содержание, которое считалось тогда серьезным, из нее исключалось, при ней оставались маленькие ее права на забаву, на беззаботную праздничность. На сцене комической оперы зачастую можно было найти тот реализм и тот демократизм, которого не доставало большой сцене. Эти тенденции в комической опере допускались, взятые в скобки забавного жанра, они казались безвредными. Но забавный жанр оставался забавным жанром. Н. Краснопольский выбрал для «Лесты» эпиграф из Карамзина: «бедствия существенные» здесь будут оставлены в стороне, «чародейство красных вымыслов» — вот дело оперного сочинителя. Сам Державин благоволил к «Лесте», к одной из тех шуточных опер, «которые украшены волшебными декорациями и утешают более глаза и музыкою слух, нежели ум».[1] Через четверть века критик «Московского телеграфа» защищал «Лесту», всё еще державшуюся на московской сцене: «В театре не насыщают, а только лакомят ум».[2]

В 30-х годах эстетизм в собственном его смысле довольно громко заявляет о себе на Западе. Пользоваться прежними полуправами для

[1] Г. Р. Державин, Сочинения, т. VI, СПб., 1876, стр. 170 (письмо к В. В. Капнисту от 30 июля 1804 года).

[2] «Московский телеграф», 1829, ч. 30, № 23, стр. 381.

lib.pushkinskijdom.ru

него мало, он требует для себя верховного положения; бесцельными играми и забавами эстеты хотят заменить высокое и серьезное искусство, ответственное перед жизнью. Примечательно, что в манифесте эстетизма, в романе Теофиля Готье «Мадемуазель Мопен» (1835) верховным образцом искусства объявляется фантастическая комедия.

В тех же 30-х годах Пушкин обращает фантастическую комедию в серьезную реальную драму. Пушкин отказывается от беспредельной авторской свободы, от того произвола в обращении с вещами, из которого сделали себе привилегию сочинители комической оперы. Вещи у Пушкина опять вещи, люди опять становятся людьми. Восстановлена необходимость, восстановлены закономерности реальной жизни, фантастика производна от них и ограничена ими. Автор не для себя лично домогается особой своей литераторской свободы, но ему нужна свобода действующих лиц, отвоеванная ими у реального мира в практической борьбе с его порядками и установлениями. Большая русская эстетика Пушкина — в красоте самой действительности, в красоте, добываемой из ее среды, в красоте людей народа, освобождающих себя от унижения и рабства.

Чтобы восстановить настоящую поэзию, Пушкин восстанавливает и настоящую прозу — реальную жизнь в ее обыкновенном принудительном для человека облике. К концу первого акта в опере Генслера — Краснопольского мешки, лежащие возле мельницы, поднимаются, начинают танцевать и выделывать комические движения; дерево превращается в ветряную мельницу, на крыльях ее вертится растянутый Ларифари (Тарабар), шут, наказанный русалками. У Пушкина другая мельница — та, на которой зерно мелют; мешки не танцуют, они — реальные, с мукой ржаной и белой. В опере героиня однажды прикинулась также и дочерью мельника, — это одно из множества ее превращений. У Пушкина дочь мельника — навсегда дочь мельника. Горечь социального положения для героини Пушкина велика, но из него же берутся и великие ее душевные качества. Лишь та красота ценима Пушкиным, которая черпается из реальных явлений, и, следовательно, вынуждена себя отстаивать — реальные явления содержат не только красоту. У эстетизма красота повсюду и на деле — нигде, всякая вещь, взятая в отдельности, наделяется эстетическим значением, и все они вместе взятые обладают красотой только условно, только призрачно, только на правах игры. У Пушкина нет этого собрания вещей, из которых каждая порознь прекрасна. У Пушкина одни вещи хороши, другие дурны. Но у Пушкина в центре драмы красота народной героини, красота, держащаяся крепко, подчиняющая своему обаянию все вокруг, красота с историческим будущим, с реальным господством над жизнью, способным одолевать препятствия и распространяться. Когда перед нами красота исторически непрочная, то Пушкин открывает нам это. В драме Пушкина красив обряд, красива княжеская свадьба, но свадьба опечалена, обрядовая Русь идет к концу, необрядовая любовь сильнее обрядовой. Расширение области красоты у Пушкина связано с народом, с его реальной историей, с ростом его свободы и его духовного влияния.

Сюжет Дон Жуана, проведенный сквозь оперу Генслера—Краснопольского, должен был предрешать развязку. В «Каменном госте» Дон Жуан «проваливается». Дон Жуану «Русалки», князю, предстояла гибель на днепровском дне. Так завершил свою оперу и Даргомыжский. Однако Пушкин «Русалку» не дописал. Пушкин находился в двух-трех шагах от эпилога и все-таки шли годы и рукопись любимого произведения оставалась оборванной, опубликована она была только посмертно. Правильнее всего заключить, что предначертанный всем ходом работы

lib.pushkinskijdom.ru

над «Русалкой», всеми ее боковыми литературными связями эпилог не мог быть принят Пушкиным, другого же эпилога у Пушкина не было.

«Каменный гость» строится на идее возмездия, приход командора — возмездие Дон Жуану. Героиня «Русалки» говорит:

Прошло семь долгих лет — я каждый день
О мщеньи помышляю. .
И ныне, кажется, мой час настал.

Героиня искала мщения, автор не мог согласиться на мщение. Он не то ценил в героине.

Идея возмездия либо очень узка, либо безнадежна. Мщение могло бы свести весь драматический сюжет всего лишь к личным отношениям: согрешившего перед нею женщина сама и наказывает собственной рукой. Если же рассматривать драму шире, как социальное столкновение, то возмездие означало бы безвыходный трагизм.

На Западе времени Пушкина тема и идея «возмездия» представлены были широко и многообразно — у поздних романтиков, также у Мериме, у Бальзака. Сумеречная идея, она возникла в сумеречный период, когда началось угасание буржуазных общественных идеалов и когда еще не настало время сменить их высшими. Идея возмездия означает не мою победу, но гибель моего врага. Она соответствовала тому типу исторической борьбы, о котором впоследствии в «Манифесте Коммунистической партии» писалось, что его особенность — общая гибель борющихся классов.[1]

В России 30-х годов, где общественное движение только начиналось, где горизонт его был широк, в России, где были надежды, западная идея «возмездия» оказывалась чужеродным телом. В драме Пушкина, будь оно последним словом, «возмездие» отменило бы всё положительное содержание, в которое верил Пушкин. Люди в драме пробуждаются, в горе и муках они прикоснулись к новой жизни; если так, нельзя же было драму кончать демонической местью. Два инженера и одна дама в разное время, каждый по-своему, взялись дописать «Русалку» так, как не хотел ее дописывать Пушкин;[2] инженер Зуев выдал свое окончание за подлинно пушкинское, будто бы с юности им сохраненное в памяти, от Пушкина слышанное когда-то. Все трое были плохие стихотворцы; еще бóльшая беда, что все они насильственно подгоняли драму Пушкина к развязке, которую Пушкин ощущал неверной.

Смысл поведения героини Пушкина не тот, что она мстит или хочет мстить, а в том, что она сопротивляется. Сопротивление — мотив общественного, общенародного порядка, в драме Пушкина раскрыта великая плодотворность сопротивления. Именно этот могущественный и на деле освободительный мотив противодействует в драме Пушкина низшему сравнительно с ним мотиву возмездия. Но именно здесь и проходят исторические границы сознания Пушкина. Возмездия он не принял, но и мотивом народного сопротивления не мог овладеть с полной решимостью. Драма осталась, мы бы сказали, наивно-незаконченной. Вероятно, лучшей ее формой была бы незаконченность преднамеренная — «открытая форма»: сопротивление началось, оно делает уже свое дело, оно будет расти и крепнуть, уходя в неизвестную даль истории. У самого Пушкина был велик опыт «открытой формы»: «Борис Годунов», «Онегин», «Повести Белкина» (если «Повести Белкина» рассматривать как

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Манифест Коммунистической партии, Госполитиздат, 1951, стр. 32.

[2] А. И. Штукенберг— 1866; Д. П. Зуев — 1897; Я. А. Богданова — 1877.

lib.pushkinskijdom.ru

цельный цикл). «Открытая форма» выражала через недоконченность художественную недоконченность движения самой реальной жизни.

Нужно помнить, что после «Русалки» народное сопротивление, и на этот раз в явных своих, практически-развитых, реально-исторических массовых формах становится генеральной темой Пушкина — в «Сценах из рыцарских времен», в труде о Пугачеве, в «Капитанской дочке», Пушкин не отрывался от этого великого исторического явления, еще не до конца освоенного его мыслью, но со всей энергией обратившего ее к себе.

lib.pushkinskijdom.ru

Б. МЕЙЛАХ

ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ ПУШКИНА

Одним из замечательнейших образцов пушкинской лирики является стихотворение «Румяный критик мой...», написанное в октябре 1830 года. Стихотворение это обычно рассматривается исследователями как выражение глубокого сочувствия Пушкина крепостному крестьянству, и это, конечно, верно. Буквально несколькими штрихами Пушкин с необыкновенной трагической силой воссоздал горестную судьбу мужика, который спешит схоронить своего ребенка.

Скорей! Ждать некогда! давно бы схоронил...

Картина русской деревни поднята здесь до уровня большого художественного обобщения. Неоднократно отмечалось, что стихотворение «Румяный критик мой...» предваряет своими мотивами антикрепостническую поэзию Некрасова.

Стихотворение это следует, однако, рассматривать и как живой отклик на современную литературную борьбу, определяющий позицию Пушкина в конкретной обстановке 30-х годов, как важнейшее произведение, декларирующее эстетические принципы, к которым поэт пришел на новом этапе своей идейной и творческой эволюции.

Прежде всего возникает вопрос: является ли обращение к «румяному критику» условным приемом или за этим скрывается какое-то определенное лицо? Вспомним полные сарказма начальные строки стихотворения:

Румяный критик мой, насмешник толстопузый,
Готовый век трунить над нашей томной музой,
Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной,
Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой.

Конкретность обращения к критику такова, что вряд ли можно видеть в этих словах условность: скорее всего Пушкин откликнулся на факты литературной полемики. Результат изучения критических выступлений против Пушкина, относящихся к 1830 году, году создания стихотворения, подтвердил мое предположение. Оказывается, творческая история стихотворения связана не только с именем одного из критиков, но и с некоторыми совершенно определенными эпизодами литературного движения конца 20-х — начала 30-х годов.

Насмешки над «томной музой», т. е. над грустными, унылыми мотивами в русской поэзии, стали в консервативной прессе того времени довольно частыми. Для понимания политической сущности этой критики следует учесть, что в образе «томной музы» часто обобщались трагические мотивы, возникшие в русской поэзии под влиянием удушающей атмосферы последекабрьской реакции, в годы казней и ссылок, крушения вольнолюбивых надежд. Критика такой «унылости» не имела, разумеется, ничего общего с той критикой безыдейного элегического направления, которая велась в первой половине 20-х годов поэтами-декабристами (и в особенности В. Кюхельбекером), защищавшими принципы высокой гражданской поэзии.

lib.pushkinskijdom.ru

Отражением настроений передовых общественных слоев, тяжело переживавших последекабрьскую реакцию, явился трагический колорит седьмой главы «Евгения Онегина», написанной в 1827—1828 годах (вышла отдельным изданием в марте 1830 года). И лирическое начало главы, где говорится о томном волненье души, о томленье мертвой души, которой «всё... кажется темно», и картина одинокой, забытой могилы Ленского, где лишь

...седой и хилый
Пастух по-прежнему поет
И обувь бедную плетет,

и лирическая окраска повествования («грустно мне твое явленье, весна», «грустный он оставил след», «памятник унылый», «мы помним горькую утрату», «увяданье наших лет», «два сердца... еще грустят» и т. д.),— всё это создает острое трагическое ощущение действительности. Просветляется оно лишь воспоминаниями о героике двенадцатого года, о впечатлениях и мечтах юности.

В минорной тональности воспроизводятся здесь переживания Татьяны, ее отчаяние, ее одиночество, ее тоска. Между прочим, именно в седьмой главе отношение Татьяны к свету впервые определяется как *ненависть* («волненье света ненавидит»). Московский свет, куда попадает героиня, обрисован в крайне резких тонах, как апофеоз пошлости и пустоты.

Таким образом, одна из основных идей седьмой главы — противопоставление грустной действительности этих лет жизни московского света, самодовольного и жестокосердого, изображенного в тонах грибоедовского «Горя от ума».

То обстоятельство, что седьмая глава вышла отдельным изданием, придавало ей в известной степени самостоятельное значение. Характерная для всего романа структура лирических отступлений давала возможность рассматривать эту главу как непосредственное выражение настроений и взглядов Пушкина.

Говоря о творческой истории стихотворения «Румяный критик мой...», необходимо также отметить своеобразие содержания, которое вложено в понятие «томная муза». «Томная муза» означает здесь измученная, грустная, изнывающая муза. Именно таково наполнение слова «томность» и в седьмой главе «Евгения Онегина». Кроме приведенных выше примеров, характерно еще определение в этой же главе переживаний Татьяны, которая, изнывая в «одиночестве жестоком», приходит в пустынный кабинет Онегина:

Всё душу *томную* живит
Полумучительной отрадой...

В той же главе мы встречаем этот эпитет в строфах, повествующих о московском свете в восприятии Татьяны. Обуреваемая своим горем, Татьяна вынуждена слушать в гостиной «бессвязный, пошлый вздор», находиться в среде, где

В бесплодной сухости речей
Расспросов, сплетен и вестей
Не вспыхнет мысли в целы сутки,
Хоть невзначай, хоть наобум;
Не улыбнется *томный* ум,
Не дрогнет сердце, хоть для шутки.

И здесь «томный» в смысле «измученный».[1]

[1] Как в стихотворении «Под небом голубым страны своей родной...»:
Она *томилась*, увядала.

lib.pushkinskijdom.ru

Обращаясь к «румяному критику», отвергавшему «томную музу» поэта и требовавшему позабавить его «веселой песенкой», Пушкин защищал позицию, выраженную в седьмой главе «Евгения Онегина». Об этом свидетельствуют следующие факты. За несколько месяцев до написания стихотворения «Румяный критик мой...» в «Северной пчеле» (№ 35 от 22 марта и № 39 от 1 апреля 1830 года) была напечатана статья Булгарина с уничтожающей оценкой седьмой главы пушкинского романа. В статье утверждалось, что глава эта являет собой «совершенное падение». Характерной чертой статьи Булгарина является глумление над пушкинской «томной музой». Сочетая пошлое зубоскальство с прямым политическим доносом, критик ставил своей целью доказать, что Пушкин принадлежит к людям, недовольным современной действительностью.

От Пушкина ожидали, утверждал Булгарин, что он устремился на Кавказ, чтобы «в сладких песнях передать потомству великие подвиги русских современных героев», а вместо этого читателю предлагается седьмая глава «Евгения Онегина». О позиции Пушкина, выраженной в этой главе, Булгарин писал: «...автор часто говорит о себе, о своей скуке, *томленье,* о своей мертвой душе (см. стр. 9, стих. 3), которой кажется все темно и проч. Великий Байрон уж так утомил нас всеми этими выходками, что мы сами чувствуем невольное *томленье,* слыша беспрерывное повторение одного и того же». Слово «томленье» в обоих случаях Булгарин выделил курсивом. И в других местах своей статьи Булгарин порицал Пушкина за грустный колорит седьмой главы, за то, что он описывает московский бал в обличительных тонах и обманул читателя, который «ожидает восторга при воззрении на Кремль, на древние главы храмов божиих, думает, что ему укажут славные памятники сего *славянского* Рима... Не тут-то было»,— заключает Булгарин. Словом, от Пушкина ожидали прославления благоденствия и величия николаевского царствования, «восторга», бодрости, а он проповедует «томность», грусть, поносит Москву и московский свет,— таков ход рассуждений Булгарина.

Несомненно, что с обвинениями Булгариным Пушкина в том, что он «часто говорит о себе, о своей скуке, томленье, о своей мертвой душе, которой кажется все темно», связано начало пушкинского стихотворения:

Румяный критик мой, насмешник толстопузый,
Готовый век трунить над нашей томной музой,
Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной,
Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой.

В ответ на упрек Булгарина, что душе поэта «все кажется темно», Пушкин с подчеркнутой демонстративностью создает скорбную картину современной деревни, где даже пейзаж выдержан в безрадостных, серых тонах:

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
Над ними серых туч густая полоса.
Где нивы светлые? где темные леса?
Где речка? На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора,
Два только деревца. И то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено,
И листья на другом, размокнув и желтея,
Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борея.

После этой картины, скорбность которой дополняется образом мужичка, который несет под мышкой гроб ребенка, следует реплика, вложенная в уста «румяного критика»:

...Нельзя ли блажь оставить!
И песенкою нас веселой позабавить?

lib.pushkinskijdom.ru

Реплики эти соотносятся с словами Булгарина о «сладких песнях», которых он ожидал от Пушкина. К этому следует добавить, что определение внешних примет «критика», который обличается в пушкинском стихотворении («румяный», «толстопузый»), вполне соответствует физическому облику Булгарина: именно таким он изображен на современных портретах — акварелях и литографиях.

Конечно, было бы неправильно рассматривать стихотворение «Румяный критик мой...» лишь как ответ Пушкина Булгарину. Хотя Пушкин был сильно задет его статьей о седьмой главе «Евгения Онегина» (об этом свидетельствуют и сохранившиеся заметки об этой статье, и отклик на нее в проекте предисловия к последним главам романа), замысел стихотворения более широкий. Значение его в том, что оно ярко отражает новый этап демократизации пушкинской позиции, новый угол зрения оценки действительности с позиций народа. Связь творческой истории стихотворения «Румяный критик мой...» с травлей Пушкина Булгариным, со статьей «Северной пчелы» о седьмой главе «Онегина» позволяет раскрыть злободневную политическую сущность этого стихотворения, расшифровать социальное содержание полемики с «румяным критиком». Тем самым анализируемое стихотворение включается в серию пушкинских произведений 30-х годов, посвященных защите и обоснованию новых эстетических принципов, перехода к темам «низкого быта», к созданию образа «ничтожного героя», «маленького человека».

Предлагаемая трактовка замысла стихотворения «Румяный критик мой...» подтверждается и его прямой связью с замыслом поэмы «Домик в Коломне». Стихотворение «Румяный критик мой...» датируется, на основании помет в автографе, 1—10 октября 1830 года. «Домик в Коломне» — октябрем того же года. В «Домике в Коломне» выражена та же идейно-эстетическая позиция поэта, что и в стихотворении. Защита «томной музы», «унылости», за которую поносил Пушкина Булгарин, проведена путем сближения настроений поэта и народа:

Фигурально иль буквально: всей семьей,
От ямщика до первого поэта,
Мы все поем уныло. Грустный вой
Песнь русская. Известная примета!
Начав за здравие, за упокой
Сведем как раз. Печалию согрета
Гармония и наших муз и дев.
Но нравится их жалобный напев

В автографе имеется черновой вариант последних строк:

Но ямщиков и наших муз и дев
Мне *томный* долго нравился напев.

В автографе имеются и другие мотивы, связывающие творческую историю стихотворения «Румяный критик мой...» с поэмой «Домик в Коломне». В одной из строф, характеризующей обстановку литературной борьбы, о писателях, которые перенесли свой «табор» «с горы на дно оврага», говорится:

И там копышутся себе в грязи
Густой, болотистой, прохладной, клейкой,
Кто с жабой, кто с лягушками в связи,
Кто раком пятится, кто вьется змейкой...
Но, муза, им и в шутку не грози —
Не то тебя покроем телогрейкой
Оборванной и вместо похвалы
Поставим в угол Сев<ерной> пчелы.

lib.pushkinskijdom.ru

«Телогрейка», о которой здесь говорится,— намек на выражение «душегрейка новейшего уныния», которое употребил И. Киреевский в своем «Обозрении русской словесности 1829 года», напечатанном в альманахе «Денница» на 1830 год. В отзыве об этом альманахе Пушкин, высоко оценивая статьи Киреевского, между прочим, цитировал его слова о том, что новейших поэтов отличает «уныние, дитя севера и зависимости». Метафорой «душегрейка новейшего уныния», несмотря на ее витиеватость, обобщались те вызванные временем печальные, скорбные мотивы русской поэзии конца 20—30-х годов, которые подвергались в «Северной пчеле» критике с реакционных позиций. Понятно поэтому, что на статью Киреевского «Северная пчела» откликнулась бранью в отзыве о «Деннице», напечатанном 25 января 1830 года за подписью «Порфирий Душегрейкин».

Следовательно, цитированные выше строки рукописи «Домика в Коломне» также связаны с попыткой отразить выпады Булгарина.

И, наконец, о травле, возникшей в связи с появлением седьмой главы «Онегина», Пушкин говорит в черновом наброске вступления к «Домику в Коломне»:

Пока сердито требуют журналы,
Чтоб я воспел победы россиян
И написал скорее мадригалы
На бой или на бегство персиян...

Этот мотив вступления был отброшен, но его наличие проясняет историю замысла «Домика в Коломне»: суть его в демонстративном отказе писать «мадригалы» на официозных героев и в столь же демонстративном выборе в качестве объекта изображения быта «ничтожных героев» Коломны, в отказе воспевать возвышенные предметы, как этого требовали реакционные критики и «важные особы». В отказе от «веселых песенок» во имя суровой правды народной жизни заключается и суть стихотворения «Румяный критик мой...» Так сближаются своей полемической направленностью шуточная, по своему сюжету, поэма о скромных жителях Коломны и стихотворение, рисующее печальную картину крепостной деревни.

lib.pushkinskijdom.ru

В. БАЗАНОВ

ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОТНОШЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ У Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Эстетической природы фольклора Чернышевский касался в своих ранних работах: в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» и в статье о «Песнях разных народов» Н. В. Берга. Обе эти работы относятся к началу литературно-научной деятельности Чернышевского (диссертация закончена в 1853 году, статья о Берге опубликована в «Современнике» в 1854 году) и тесно связаны между собой.

В статье о Берге Чернышевский пытается определить ранние стадии развития народной поэзии и соотнести ее дальнейшую судьбу с ходом общечеловеческой цивилизации. Первое утверждение состоит в том, что «народная поэзия возникает при отсутствии резких различий в умственной жизни народа и теснейшим образом связана с патриархальным бытом» (II, 296).[1] В доказательство Чернышевский ссылается на эпическую поэзию. Народный эпос возник в условиях патриархальных отношений, когда каждый член общества жил одинаковой духовной жизнью. Между старейшими и массой народа в понятиях и в образе жизни не было сколько-нибудь значительного различия, все члены общества тогда составляли «одно плотное духовное целое» (II, 295). Народный эпос отражает это «плотное духовное целое», патриархальный быт и патриархальные нравы, умственные и эстетические понятия всей общины. Отсюда цельность и неподвижность художественных эмоций, однотипность и устойчивость идейных композиций, плотность и замедленность повествования. Эпическое творчество признает общенародные, общесословные сюжеты и образы, олицетворяющие понятия целого; частное, индивидуальное не входит в сферу типического. Эпический герой — *масса*-герой. «Вспомним,— говорит Чернышевский,— о гомеровых героях, которые сами готовят кушанье, которых жены и дочери сами ткут и шьют платье, сами его моют. Не разделенные от остальной массы населения ни привычками к особенному образу жизни, ни степенью образованности, высшие классы сливаются с другими в одно целое, неразрывное по своим чувствам и стремлениям» (II, 295—296). Семейные и общественные отношения патриархальных народов таковы, что народ и личность сливаются в одно нераздельное целое. Народ и нация — одно «нравственное лицо». Эпосу чужды индивидуальные страсти. Для него показательны героические фабулы, военные и трудовые, но опять-таки фабулы общенародные, отражающие единство патриотического сознания, нераздельность общественных отношений.

Далеко не все патриархальные народы имели свой героический эпос. Проблема героического эпоса — проблема национально-историческая. Возникновение и развитие эпоса зависит от исторических событий на-

[1] Цитируется по изданию: Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, тт. I—XVI, Гослитиздат, М., 1939—1953

lib.pushkinskijdom.ru

родной жизни. В основе эпоса — героическая история, воинские деяния. «Только там являлась богатая народная поэзия, где масса народа (нет надобности прибавлять, что слово народ мы здесь принимаем в смысле нации, племени, говорящего одним языком) волновалась сильными и благородными чувствами, где совершались силою народа великие события. Такими периодами жизни были у испанцев войны с маврами, у сербов и греков — войны с турками, у малороссов — войны с поляками» (II, 295). В основе русского эпоса — история великой национально-освободительной борьбы.

Закон национальной всеобщности распространяется не только на эпос, но и на лирику. Человеческие переживания в народной лирике обычно выражаются в форме устойчивой, в повторяющихся образах и фабулах. Содержание лирики, по словам Чернышевского, «слишком бедно и однообразно; форма столь же однообразна» (II, 308).

Характеристику Чернышевского можно отнести к поэзии первобытно-общинного строя, но ее нельзя распространять на поэзию эпохи феодализма. Идейный и художественный состав эпоса более сложен, нежели он казался Чернышевскому. Известно, что во многих памятниках народного эпоса причудливо переплетаются мотивы и образы, созданные на разных ступенях человеческого развития, включая и самые ранние стадии, вплоть до родового строя. Но Чернышевский не касается проблемы генезиса, он не прослеживал путей развития фольклорных сюжетов и не замечал тех постоянных видоизменений, которые неизбежно появлялись в эпосе и в лирике.

Беря за основу принцип национальной всеобщности, отожествляя народ и нацию, Чернышевский в характеристике народной поэзии впадает в метафизичность, в антропологизм. В «Антропологическом принципе в философии» сказано о науке: «Наука говорит о народе, а не об отдельных индивидуумах, о человеке, а не о французе или англичанине, не купце или бюрократе. Только то, что составляет натуру человека, признается в науке за истину...» (VII, 288). Этот антропологический принцип Чернышевский распространяет в какой-то степени и на народную поэзию. В ней он видит выражение тех общих чувствований, которые составляют «натуру человека», когда еще эта «натура» не тронута классовыми противоречиями. Не случайно в «Антропологическом принципе в философии» содержится ссылка на народные причитания. Если всмотреться в причитания более пристально, то, по Чернышевскому, в них легко заметить отражение «одной и той же натуры», одного чувства, называемого эгоизмом («мысль о собственной личной пользе, личном удовольствии, личном благе»; VII, 283). Здесь Чернышевский слишком рационалистически определяет основные мотивы причитаний. Для него причитания выражают общечеловеческие эмоции, чувство эгоизма вообще. Отсюда и общность, устойчивость чувствований, независимо от объекта переживаний. Действительный же смысл народных причитаний куда шире и противоречивее. Главный мотив похоронных причитаний (Чернышевский ссылается на плачи по мужу и ребенку) состоит не только в словах «меня, я, мне», но и в жалобах на тяжесть жизни осиротевшей семьи, в печали, вызванной неустройством окружающей действительности. Антропологизм помешал Чернышевскому увидеть в причитаниях выражение специфически крестьянских настроений.

Антропологическая теория, перенесенная в область изучения народной поэзии, способствовала нивелировке отдельных явлений, стиранию того индивидуального элемента, который вносился фольклором в общечеловеческие переживания. Очевидно и то, что антропологический пафос некоторых обобщений Чернышевского был направлен против романти-

lib.pushkinskijdom.ru

ческих концепций фольклора. Чернышевский отказывался идти вслед за романтиками, он отказывался от романтической эстетики, чрезмерно преувеличивавшей художественную индивидуальность фольклора. Романтики считали народную поэзию главным показателем национальной самобытности. Признавая за народной поэзией, созданной на ранних ступенях человеческой жизни, неповторимую прелесть, «дикую первобытную красоту», Чернышевский не разделяет романтического культа первобытности. Романтики полагали, что с ходом истории и с развитием цивилизации человечество опускается все ниже и ниже, постепенно теряя ту поэтическую и нравственную самобытность и красоту, которыми отмечены младенческие народы. Отсюда призыв Руссо вернуться к прошлому, к естественному состоянию, к патриархальным обычаям и нравам. В положительной программе Руссо всего более сказался утопический, антиисторический характер его романтической теории «естественного состояния людей». Пафос Чернышевского совсем иной: с развитием человеческой цивилизации фольклор теряет свою исключительность. Фольклор нуждается в историческом рассмотрении. Иначе нельзя понять его эстетическое своеобразие.

В диссертации Чернышевский спорит прежде всего с гегельянцем Фишером, который смотрит на поэтическую культуру народа, как на сниженную культуру, не отвечающую высокому критерию прекрасного. В своем многотомном сочинении «Эстетика, или наука о прекрасном» Фишер утверждал, что фольклор погибает, как скоро «простого человека» касается цивилизация. По Фишеру, «народные песни исчезают, когда обращают на них внимание, начинают собирать их». Чернышевский не противопоставляет фольклорную культуру культуре цивилизованных классов, но говорит об относительности идеала прекрасного в том и в другом случае. В произведениях римской поэзии (Гораций, Овидий, Виргилий) есть свои достоинства и свои «значительные недостатки» («самостоятельности нет; свежести нет; простоты нет»; II, 37). И вместе с тем художественная форма у римских поэтов «доведена до высокого совершенства, и нашему эстетическому чувству довольно этой одной капли хорошего, чтобы удовлетворяться и наслаждаться» (II, 38). Народным песням, если их сравнивать с произведениями римских поэтов, недостает «внешней отделки», «монотонность их также очень велика», но «в народной поэзии очень много свежести, простоты — и этого довольно для нашего эстетического чувства, чтобы восхищаться народною поэзиею» (II, 38). Независимо, будут ли это народные песни или песни Сафо и Анакреона, необходима историческая мера. «Все произведения искусства не нашей эпохи и не нашей цивилизации,— пишет Чернышевский,— непременно требуют, чтобы мы перенеслись в ту эпоху, в ту цивилизацию, которая создала их; иначе они покажутся нам непонятными, странными, но не прекрасными» (II, 51). Только оставаясь на позициях строгого историзма, можно правильно судить об эстетической стороне фольклора, иначе эстетики неизбежно будут впадать в крайности, придут к отрицанию тех «первоначальных форм» поэзии, которые создавались в течение тысячелетий и послужили основой для дальнейшего развития искусства.

Чернышевский признает неизбежную гибель «дикой, первобытной красоты», для него история поэзии развивается по восходящей линии, от первоначальных поэтических форм к новым и более совершенным формам, к «высшей красоте». Но эта «высшая красота» опять-таки создается «неутомимым трудолюбием человека». «Где является человек, там природа должна воссоздаваться трудом человека. Народ вносит запустение и одичалость в свою страну, если не вносит в нее культуры» (IV,

lib.pushkinskijdom.ru

229, 230). Однако эта новая «красота» уже не есть красота самого фольклора.

Не то неверно, что Гегель и его эпигон Фишер указывают на отсталость фольклора. Это прогрессивная, антиромантическая сторона их эстетики, и Чернышевский ее принимает. Чернышевский — враг стилизаторства под фольклор, враг обожествления, фетишизации фольклора, пример чего он находил у славянофилов. Но когда речь шла о крестьянской поэзии, Чернышевский, преодолевая антропологические принципы, сказавшиеся в характеристике народных причитаний, выдвигал классовые (не исторические, но классовые) преимущества фольклора, которых не замечали и не могли заметить гегельянцы. Тут нужна была позиция революционного демократа.

По Чернышевскому, фольклор выражает художественное сознание трудовых классов, и пусть фольклор относится к младенческим ступеням исторического развития человечества, в нем содержится нечто невосполнимое культурой господствующего слоя. В нем содержится трудовое сознание в формах тоже исторически обусловленных, но способных к великолепному дальнейшему развитию. А этого трудового сознания нет в искусстве правящих классов, нет в их эстетическом идеале.

Чернышевский впервые в истории домарксовой эстетической мысли отчетливо указал на классовый характер эстетических идеалов, на социальную обусловленность критерия прекрасного. Понятия о красоте у простого народа не только не сходны с понятиями «образованных классов», но и качественно своеобразны, отличны по существу. Несходство представления о красоте объясняется не степенью нравственного и эстетического развития, а прежде всего жизненными, практическими идеалами. Чернышевский считает неверным взгляд на эстетику «простого человека» как эстетику сниженную, эстетику второго сорта, свидетельствующую о неразвитости народных понятий о красоте. Народ представляет красоту «не совсем в тех качествах, которые считает необходимыми ее условиями человек образованного класса» (II, 143).

Различие социальных представлений сказывается в отношении к человеческой красоте; несходство в вопросах эстетики определяется неодинаковым пониманием самой жизни, «полноты, довольства, раздолья жизни» (II, 143).

Когда Чернышевский говорит, что «прекрасное есть жизнь», он вкладывает в понятие «жизнь» содержание, неравнозначное существующей действительности. «Прекрасное есть жизнь», но понимание самой жизни не укладывается в односложные формулы. «Хорошая жизнь» в представлении крестьянина состоит в том, чтобы «сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь; но вместе с этим у поселянина в понятии „жизнь“ всегда заключается понятие о работе: жить без работы нельзя; да и скучно было бы» (II, 10).

В «Критическом взгляде на современные эстетические понятия» эта мысль о крестьянском представлении «хорошей жизни»,— простой человек не представляет жизни без труда, труд — основа его эстетических идеалов,— выражена столь же отчетливо: «.. . .жизнь его будет хороша, когда он сможет сытно есть, жить в крепкой, теплой избе и не будет через меру обременен тяжелою работой, будет работать много, но не до истощения сил, но без работы жить и не думает он: тогда он и благодарит бога, когда много работы, лишь бы работа была ему в пользу, а не пропадала даром от засухи, града и тому подобных несчастий, он говорит: „без работы с тоски пропадешь“» (II, 143). Здесь народное представление о хорошей жизни подкреплено народным афоризмом: «без работы с тоски пропадешь».

lib.pushkinskijdom.ru

В зависимости от понятия «хорошей жизни» («жизнь, как она должна быть») находится народное представление о женской красоте. Первый признак красоты по народным понятиям — «чрезвычайно свежий цвет лица» и «румянец во всю щеку», или «кровь с молоком», как говорят в народе. Сельская красавица должна быть «крепка сложением», «довольно плотна», у нее «не может быть маленьких ручек и ножек, потому что она много работает». «„Полувоздушная“ красавица кажется поселянину решительно „невзрачною“, даже производит на него неприятное впечатление...» В народных песнях описание женской красоты находится в соответствии с этим трудовым идеалом. «Одним словом, в описаниях красавицы в народных песнях,— пишет Чернышевский,— не найдется ни одного признака красоты, который не был бы выражением цветущего здоровья и равновесия сил в организме, всегдашнего следствия жизни в довольстве при постоянной и нешуточной, но не чрезмерной работе» (II, 10). На примере народных песен Чернышевский решает основной вопрос эстетической теории: отношение искусства к действительности. Народные песни показывают, что народные эстетические идеалы находятся в прямой зависимости от жизненных идеалов крестьянина. В «Критическом взгляде на современные эстетические понятия» ссылки на народные песни еще более усилены: «...в наших народных песнях нет и помину о ножках красавицы; в них говорится и об руках ее только то, что они „белые“... При описаниях красавицы русские песни так же точно не говорят о маленьких ушках, необходимой принадлежности светской красавицы; зато говорят они о роскошных волосах, о длинной густой косе — которая есть признак здоровой, крепкой организации,— потому естественно восхищаться ею поселянину, идеал которого жизнь, проявляющаяся цветущим здоровьем» (II, 143—144).

Чернышевский сравнивает народный идеал человеческой красоты с идеалом светским, с представлением красоты высших классов. Если в сельской красавице не найдется ни одного признака красоты, который бы не был выражением цветущего здоровья, то светская красавица — «тоненькая», «худенькая» и «полувоздушная», у нее «маленькие ручки и ножки», «маленькие ушки». «Маленькие» потому, что «предки ее жили, не работая руками». Все признаки светской красоты есть следствие «такой жизни, которая одна и кажется жизнью для высших классов общества,— жизнью без физической работы». «Бледность», «томность», «болезненность», «продолжительные головные боли и разного рода нервические расстройства» — все это результат «роскошно-бездейственного образа жизни» (II, 10, 11). Идеал красоты высшего общества с ходом истории все более и более опускается в область самую прозаическую, болезненную и нервическую. Ненормальности в действительности влекут за собой уродливые явления в эстетике.

Не только дворянство («высшее общество»), но и русское купечество имеет свой критерий человеческой красоты, тоже не совпадающий с критерием народным. Для купца «идеал такая жизнь, которой необходимым следствием бывает тучность» (II, 144). Жизнь купца и торговца не похожа на жизнь крестьянина. «...В быту купцов и зажиточных мещан девушка невеста,— пишет Чернышевский в рецензии на «Собрание писем царя Алексея Михайловича»,— считается тем красивее, чем она толще... Для достижения этого совершенства женщины не щадили никаких жертв,— лежали на кровати целый день, старались, если можно, и спать целый день и даже пили водку, от которой действительно тучнели...» (IV, 253). И такая «красота» есть результат определенных жизненных условий, «когда деньги есть, а дела никакого нет» (II, 144).

Понятие человеческой красоты есть отражение общего понятия

lib.pushkinskijdom.ru

жизни. Но не всякая жизнь прекрасна, а только «хорошая жизнь», т. е. «прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такою, какова должна быть она по нашим понятиям» (II, 10). Простонародное понятие «хорошей жизни» выражено в волшебных сказках. Но Чернышевский не ссылается на сказки, он теоретически обобщает положительные идеи фольклора, изображение хорошей жизни в народной поэзии: «сытно есть, жить в хорошей избе», непременно трудиться,— «жить без работы нельзя» (II, 10). Эстетически прекрасна трудовая жизнь, жить и трудиться — эстетический идеал народа. Народные идеалы: изба — сытость — труд. Что тут исторично, что — нет? «Изба» — исторична (не всегда же народу жить в «избах»). Формула «труда», дающего «сытость», тоже исторична. Но непременная включенность в народный идеал труда — это было на всех исторических ступенях,— и этого классового (а в сущности общечеловеческого) признака нет в искусстве господствующих классов. В идеал народной красоты всегда входит мотив трудовой деятельности. Трудовое сознание — вот сила фольклора, вот его характерность; к какой бы стадии фольклор ни относился, он полнее, чем искусство высших классов, достигших более высокого развития, передает идеалы трудового народа.

Однако в крестьянское представление «хорошей жизни» следует внести существенный корректив: истинное народное благосостояние зиждится на высоко развитых производительных силах. Чернышевский идет не от фольклора к «теории трудящихся», а от социалистического учения и теории крестьянской революции к фольклору. Когда Чернышевский в «Примечаниях переводчика» к «Очеркам из политической экономии (по Миллю)» и в романе «Что делать?» разрабатывал некоторые «подробности» социалистического будущего и рисовал картины радостного труда, сопровождаемого плясками и песнями, облагораживающего самого человека и изменяющего до неузнаваемости окружающую природу, то он, конечно, имел в виду не народные сказки, не сказочные утопии. Наивно думать, что Чернышевский создавал свою социалистическую теорию, опираясь на фольклор, на сказочную фантастику. Следует говорит не о подражании, а о том, что сама идея «жать и молотить машинами», облегчающими крестьянский труд, не только не противоречила народным представлениям об идеальной жизни, но и была соотнесена с ними, она была родственна трудовой фольклорной фантасмагории. Чернышевский проблему социалистического идеала решал с учетом жизненных интересов русского крестьянина. Социалистическая утопия приближалась к крестьянскому пониманию «хорошей жизни», к сказочной фантасмагории.

Общее между социалистическими утопиями в романе «Что делать?» и волшебно-героическими сказками состоит в понимании проблемы труда и распределения материальных ценностей в обществе.

Если проблему «Чернышевский и фольклор» понимать не как проблему прямых влияний и фольклорных цитат, то в связи с социалистическими проектами следует напомнить прежде всего об отношении автора трактата «Эстетические отношения искусства к действительности» к сказочной фантастике, к разумной мечте.

Окончив спор о сущности прекрасного, возвышенного и трагического, Чернышевский переходит в диссертации к разбору господствовавших взглядов на различные способы осуществления идеи прекрасного. Фишер этот центральный вопрос эстетики решал так:

«Надобно только ближе посмотреть на прекрасное в действительности, чтобы убедиться, что оно не истинно прекрасное: тогда будет ясно, что мы до сих пор только скрывали от себя очевидную истину. Эта

lib.pushkinskijdom.ru

истина — необходимое и повсеместное владычество искажающего случая» (Чернышевский, II, 34).

Эту фишеровскую критику «прекрасного в действительности» Чернышевский передает своими словами: «...прекрасное в объективной действительности имеет недостатки, уничтожающие красоту его, и наша фантазия поэтому принуждена прекрасное, находимое в объективной действительности, переделывать для того, чтобы, освободив его от недостатков, неразлучных с реальным его существованием, сделать его истинно прекрасным» (II, 32). Полемику Чернышевского с Фишером по поводу «прекрасного в действительности» и «прекрасного в фантазии» следует правильно понимать. Чернышевский против «праздной фантазии»; «праздную фантазию» он называет «болезненным явлением». Но это не значит, что Чернышевский вообще отрицает фантазию и вымысел в искусстве. Фантазия становится «болезненным явлением» у людей «с холодным или пресыщенным сердцем» (II,35), в частности, у реакционных романтиков, которые думают, будто человеку непременно нужно «совершенство», разумея под совершенством воображаемый идеал отвлеченной красоты, «нерушимые для искусства формы природы». В авторецензии Чернышевский значительно уточняет вопрос о двух типах фантазии. По его словам, следует различать «„действительные, серьезные, истинные“ желания, стремления, потребности человека от „мнимых, фантастических, праздных, не имеющих действительного значения в глазах самого человека, их высказывающего или воображающего иметь их“» (II, 96). В качестве примера мнимого, пошлого фантазерства он приводит Грушницкого из «Героя нашего времени». Грушницкий — бытовой образ. Но подобные Грушницкому есть и в мире искусства, среди поэтов и эстетиков, они представители, «устаревшего мировоззрения».

«Теперь может быть ясно различие,— пишет Чернышевский в авторецензии,— между прежними, трансцендентальными системами, которые, доверяя фантастическим мечтам, говорили, что человек ищет повсюду абсолютного и, не находя его в действительной жизни, отвергает ее как неудовлетворительную, которые ценили действительность на основании туманных грез фантазии, и между новыми воззрениями, которые, признав бессилие фантазии, отвлекающейся от действительности, в своих приговорах о существенной ценности для человека различных его желаний руководятся фактами, которые представляет действительная жизнь и деятельность человека» (II, 103).

Для Чернышевского ясно, что есть фантазия ради фантастики, оторванная от действительности, уводящая сознание человека в мир потусторонней мечты, и есть фантазия здоровая, скрепленная с действительностью, помогающая предугадывать будущее. «Когда у человека сердце пусто, он может давать волю своему воображению, но как скоро есть хотя сколько-нибудь удовлетворительная действительность, крылья фантазии связаны». Фантазия овладевает человеком «только тогда, когда мы слишком скудны в действительности» (II, 36). И здесь сказывается демократизм Чернышевского, его стремление материалистически объяснить происхождение народной фантастики. У истоков фольклорных фантасмагорий — неудовлетворительная действительность, попытка взорвать эту действительность, но без замены ее реальным положительным идеалом.

Очевидно, Чернышевский на стороне «фантазии», когда она является не случайной прихотью, но выражает состояние коллективного народного духа, народное сознание, связанное с объективными историческими положениями. Нищета и гнет порождают самые высокие мечтания — представления о земном рае, о волшебном царстве; нищета, лишения, гнет —

lib.pushkinskijdom.ru

делают народ поэтом. Достаток прозаичен и среднее довольство не вызывает истинных мечтаний.

Чернышевский, как материалист домарксовского типа, несколько метафизически рассматривает потребности человека и упускает из виду, что человеческие потребности тоже имеют свою историю, свое развитие и никогда не могут быть раз навсегда лимитированы. Но все, что он говорит о фантазии, являющейся от недостатка «удовлетворительной действительности», «простой пищи» и т. п., имеет самое непосредственное отношение к сказочной фантастике, к народной мечте. Чернышевский не ссылается на волшебные сказки, и тем не менее он и их имеет в виду, когда пишет о «скудной действительности» и о мечтаниях простого человека: «Лежа на голых досках, человеку иногда приходит в голову мечтать о роскошной постели, о кровати какого-нибудь неслыханно драгоценного дерева, о пуховике из гагачьего пуха, о подушках с брабантскими кружевами, о пологе из какой-то невообразимой лионской материи,— но неужели станет мечтать обо всем этом здоровый человек, когда у него есть не роскошная, но довольно мягкая и удобная постель? „От добра добра не ищут“... Воображение строит свои воздушные замки тогда, когда нет на деле не только хорошего дома, даже сносной избушки. Оно разыгрывается тогда, когда не заняты чувства; бедность действительной жизни — источник жизни в фантазии» (II, 36).

Народное понимание «хорошей жизни», такой, какой она должна быть, всего ярче выражено в волшебных сказках.[1] Сказочное «иное царство» не мыслится без человека-труженика и материального благополучия. Положительный герой волшебных сказок — герой-мечтатель, он с исключительным упорством и настойчивостью стремится к достижению цели, преодолевая на своем пути все препятствия. Сказочные фантастические фабулы — верный показатель той неиссякаемой энергии, которая хранится в народе.

Горький в своем докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей указывал на героическую сторону фольклора: «Герой фольклора — „дурак“..., всегда — победитель всех житейских невзгод, так же, как преодолевает их и Василиса Премудрая».[2] Кроме умения преодолевать житейские невзгоды, сказочные герои являются носителями народного трудолюбия и инициативы. Сказки — прежде всего трудовые аллегории. В них простой человек выступает и как мечтатель и как творец «хорошей жизни». В сказках изображаются жены-рукодельницы, умеющие быстро и хорошо ткать ковры; домотканные ковры превращаются в ковры-самолеты; на этих коврах-самолетах можно летать за тридевять земель, где существует «иная жизнь». Подобной фантастикой дорожил Чернышевский. Фантастика «Что делать?» близка сказочной фантастике. В том и в другом случае речь идет о фантастике трудящегося человека, его представлениях о «хорошей жизни».

Народное понимание «хорошей жизни» предполагает улучшение, изменение действительности. Положительные идеалы русского крестьянина в какой-то степени близки идеалам социалистическим. Крестьянин мечтает о «большой работе, не доходящей, однако, до изнурения», он мечтает о жизни «в довольстве», о «хорошей избе», о такой системе общественно-экономических отношений, которая бы обеспечила «цветущее здоровье и равновесие сил в организме» (II, 10). «...Такая жизнь,—

[1] В работах советских фольклористов уже поставлен вопрос о героях сказки в связи с проблемой труда (см.: Л. Н. Пушкарев. Труд как основа социальных идеалов в традиционной волшебной сказке. Сб. «Русское народно-поэтическое творчество. Материалы для изучения общественно-политических воззрений народа». М., 1953, стр. 127—150.

[2] М. Горький, Собрание сочинений, т. 27, Гослитиздат, М., 1953, стр. 305—306

lib.pushkinskijdom.ru

справедливо пишет М. Каган в статье «Проблема прекрасного в эстетическом учении Н. Г. Чернышевского»,— и составляет экономическую основу того социалистического устройства общества, о котором мечтал Чернышевский. На анализе прекрасного Чернышевский убедительно показал, что эта мечта не является выдумкой социалистов-утопистов, *а свойственным самому народу идеалом хорошей жизни».*[1]

Отражая в своих социалистических проектах стихийные крестьянские представления о «прекрасной» жизни, Чернышевский в то же самое время освобождает сказочные утопии от элементов патриархальности и царистских иллюзий. В волшебных сказках герои совершают героические подвиги во имя лучшей жизни, но социальные идеалы их расплывчаты и неясны. Сказочные герои совершают подвиги в одиночку или с помощью волшебных предметов. Это разумная фантастика, но фантастика типично крестьянская, выросшая на основе бедной действительности. «Иной мир» в сказках представлен не иначе, как в форме перелицованного на крестьянский лад царского мира. О «хорошей жизни» народ судит по образу и подобию материальных благ, которыми владеют цари и царедворцы. Меняется как бы хозяин жизни, декорации остаются прежними: царские и купеческие палаты, сами сказочные герои переодеваются в костюмы царевичей и королевичей, стол тоже царский, хотя за ним сидит крестьянский сын, и т. д.

В крестьянине еще очень сильна была вера в «хорошего» царя. Даже «прекрасную» жизнь он не мыслил без трона. Правда, на троне, по крестьянским представлениям, должен сидеть «крестьянский сын», но всё же царь. Понятие «окаменелого царства» составляет одну из ведущих идей сказочного эпоса. Сказочный герой становится «хорошим царем»: «Крестьянский сын-то всё из-под больших смотрел, а тут сам царем сделался и теперь царствует — такой добрый для подданных, особливо для солдат!» (Афанасьев, № 274). И это не только в сказках. Так было и в жизни, в годы крестьянских движений. Если Болотников и Разин действовали от имени царя, то Пугачев сам становится «царем». Пугачев выдавал себя за Петра III. Его вторая жена, казачка Устинья Кузнецова, именовалась «великой государыней — императрицей», а Пугачев — «императором Петром Федоровичем».

У сказочных героев всегда и всюду одни и те же помощники — оборотни, чудесные предметы. В этой народной фантастике отразились реальные противоречия крестьянского мировоззрения: крестьянин мечтает о «прекрасной» жизни, но не видит реальных путей и способов к достижению своих идеалов. Отсюда в сказках идеализация счастливых случаев, стихийных сил, социально неосознанного действия. В задачу Чернышевского входило утверждение революционных понятий активного отношения к жизни, веры в социалистическое будущее. Мы уже говорили, что в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» проблема «хорошей жизни» решается с учетом народной эстетики и народных жизненных идеалов. Но эта «хорошая жизнь» не дается без «тяжелой борьбы». В романе «Что делать?» проблема «хорошей жизни» решается в социальном плане, с учетом идей крестьянской революции. Чернышевский в своей материалистической эстетике и теории социализма не только учитывает интересы народа, но и формулирует его эстетические, экономические и социальные взгляды.

Крестьянский идеал «хорошей жизни» не может стихийно превратиться из мечты в действительность. Для того, чтобы здоровые мужицкие стремления к «хорошей жизни» осуществились, необходимо развивать мужицкие идеалы на основе общечеловеческого просвещения. Идеал

[1] «Звезда», 1953, № 8, стр. 158.

lib.pushkinskijdom.ru

человеческой красоты должен складываться как из «понятия о работе», так и из понятия о жизни «ума и сердца». Кроме трудового мужицкого идеала и крестьянского представления о нравственной и физической красоте («кровь с молоком»), купеческого — «необходимым следствием бывает тучность» и светского — «роскошно-бездейственный образ жизни», имеется еще один идеал красоты, совпадающий с народным, но не сливающийся с ним,— это идеал революционных просветителей, основанный на единстве трудовой и умственной жизни. Революционные просветители не отказываются от идеалов мужицких, но желают придать им общенациональный характер, сдружить их с общечеловеческой цивилизацией и развить эти здоровые мужицкие идеалы на основе революционного отношения к действительности.

В диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» поставлена и другая важная проблема, имеющая самое непосредственное отношение к проблеме народного нравственного «капитала»,— это проблема трагического и возвышенного в искусстве. Прекрасное и возвышенное не подчиняются друг другу, они входят в область эстетики на правах вполне самостоятельных. Трактовка трагического и возвышенного у Чернышевского внутренне полемична некоторым идеям фольклора. Отражая и сильные и слабые стороны крестьянского мировоззрения, фольклор тем самым дает наиболее верный «внутренний портрет» крестьянина. С одной стороны, героические фабулы, жизнелюбивые герои, способные на самые трудные испытания, мотивы социального протеста; с другой — непоборимая власть случайных сил, судьбы и внешних обстоятельств. Возвышенное в фольклоре очень часто равнозначно суеверному, ирреальному, оно еще не становится социально осознанным, во многом зависит от вмешательства стихийных сил природы и человеческой фантазии: «возвышенное в действительности только кажется» (II, 21).

Чернышевский настаивает на «фактической реальности» возвышенного. Возвышенное доступно «нашим чувствам и нашему уму», оно находится в прямой связи «с понятиями человека, с его взглядами на вещи». «Возвышенные явления», «возвышенные страсти», «возвышенные личности» означают недюжинность, полноту, завершенность тех или иных положительных явлений, страстей и человеческих характеров, которые заключены в самой действительности. «„Гораздо больше, гораздо сильнее“ — вот отличительная черта возвышенного» (II, 20). Возвышенное есть «хорошая жизнь» в совершенной степени: «великое то, что гораздо выше предметов, с которыми сравниваем его *мы*» (II, 21). Теория возвышенного как реально возможного, зависящего от самого человека, от того, в какой степени его жизнь «наполнена прекрасным и великим», находит свое дальнейшее развитие и завершение в статье «Не начало ли перемены?» и в романе «Что делать?». Недюжинные люди — это и есть по-настоящему великие люди, способные любить и страдать «гораздо сильнее дюжинных людей». «Особенный человек» Рахметов гораздо выше окружающих его «новых людей». Вместе с тем он не вымысел художника, не игра фантазии, а «фактическая реальность», которая со временем проявится во всей своей полноте и распространит влияние на весь ход общественной жизни.

С проблемой возвышенного в эстетике Чернышевского неразрывно связана проблема трагического. Гегель и Фишер считали трагическое «глубочайшим родом возвышенного», но они понимали трагическое как «столкновение человека с судьбой», как следствие «вмешательства судьбы». Для Чернышевского показательно историческое рассмотрение судьбы: историческое бытие как таковое не трагично. Понимание судьбы

lib.pushkinskijdom.ru

как «силы случая» берет свое начало в религиозных верованиях первобытных народов. «Полудикий человек не может представить себе жизни, не похожей на свою собственную жизнь. Потому все силы природы представляются ему чем-то человекообразным. Очеловечивая всё, полудикий человек представляет себе и силу *случая* каким-то подобным человеку существом: это существо называется у него судьбою» (II, 878).[1]

Всё сказанное о судьбе как о «силе случая» относится не только к сознанию полудиких народов. Образ мыслей древних греков не мог оторваться от идеи судьбы — человеконенавистницы. «Так понимали судьбу старинные греки; такою она является в их мифах и в их трагедиях, из которых выводится до сих пор понятие трагического»,— говорит Чернышевский в статье «Возвышенное и комическое» (II, 178—179). Идея «греческой судьбы», выраженная, в частности, в сказаниях об Эдипе, имеет «одно достоинство — достоинство народной сказки, обезображенной переделкою».[2] Это касается не только некоторых сказок из «Тысячи и одной ночи», но и русских сказок и причитаний, населенных «человекообразными существами»: образ судьбы — человеконенавистницы, очеловечивание «силы случая» и стихийных сил природы (ветер, холод, жар). Чернышевский отсылает к сказке о том, как спорили мужик-ветер, мужик-мороз, мужик-солнце, кто из них сильнее. Обобщающий вывод на материале фольклора был сделан в трактате «Эстетические отношения искусства к действительности»: «Случай уничтожает наши расчеты — значит, судьба любит уничтожать наши расчеты, любит посмеяться над человеком и его расчетами; случай невозможно предусмотреть, невозможно сказать, почему случилось так, а не иначе,— следовательно, судьба капризна, своенравна; случай часто пагубен для человека — следовательно, судьба любит вредить человеку, судьба зла...» (II, 26). Таким образом, судьба — непознаваемая, всемогущая сила. Человек бессилен бороться с судьбой, природа мстит, и всякая попытка вступить в борьбу с ней обречена на гибель. Если судьба всемогуща, то и бороться с ней не следует, человеку на роду написаны пассивность и примирение. Таково представление судьбы не только по древним народным верованиям, но по многочисленным произведениям крестьянского фольклора, особенно обрядового. Славянофилы приветствовали именно эти черты в фольклоре, отражающие рутинерские привычки и консервативные понятия «простонародья».

Чернышевский пересматривает эту идеалистическую концепцию судьбы, основанную на слепом подчинении человека стихийным силам природы. «Неужели в самом деле природа оскорбляется? неужели в самом деле природа мстит? Нет; она продолжает вечно действовать по своим законам, она не знает о человеке и его делах, о его счастии и его погибели; ее законы могут иметь и часто имеют пагубное для человека и его дел действие; но на них же опирается всякое человеческое действие. Природа бесстрастна к человеку; она не враг и не друг ему: она — то удобное, то неудобное поприще для его деятельности» (II, 27). Если природа бесстрастна к человеку, то человек не может быть бесстрастен к природе. От человека требуется «сильная борьба с природой». Понятно, что борьба за социальную справедливость требует еще большего напряжения сил: «пусть важны будут только те дела, которые требуют тяжелой борьбы» (II, 27). Но борьба «всегда трагична» — заявляют

[1] Этот отрывок не входит в основной текст диссертации. В рукописи — вставка. На полях помета А. В. Никитенко: «Откуда это!»

[2] «Подобные идеи так мало, — по словам Чернышевского,— клеятся с нашими понятиями о вещах, что могут иметь для нас только интерес фантастического: и трагедия, которая основана на идее греческой судьбы, для нас будет иметь одно достоинство — достоинство народной сказки, обезображенной переделкою» (II, 177—178).

lib.pushkinskijdom.ru

сторонники идеалистической теории трагического. Чернышевский утверждает, что борьба «иногда трагична, иногда не трагична, как случится», «не всегда борьба бывает несчастна». «А счастливая борьба, как бы ни была она тяжела,— не страдание, а наслаждение, не трагична, а только драматична» (II, 27, 28).

Судьба отдельных людей зависит от обстоятельств, она может быть трагична или не трагична, что касается «великих событий в истории», борьбы человека за свои права, то такие события и такая борьба при всех временных неудачах, при всем драматизме событий и неминуемых жертвах не могут быть в своей основе трагическими, безрезультатными. В том, что Чернышевский считает основным содержанием великих коллизий борьбу человека за свои основные жизненные права, сказывается точка зрения демократа, и это вносит существенное обновление в господствовавшие концепции драматического и трагического. Оригинально у Чернышевского также и то, что оптимизм трагической развязки у него мотивируется непобедимостью этой борьбы за первоосновные человеческие права. Трагична не сама борьба, трагически складываются судьбы отдельных людей — «великих» и «ничем не замечательных», простых людей.

В основе трагических конфликтов — противоречия самой действительности. В область трагического входят социальные конфликты. В конечном итоге прогресс человеческого общества зависит от успешного решения этих конфликтов.

Прекрасное и возвышенное не вносятся фантазией, они существуют в действительности. Прекрасное в народной жизни — трудовая и умственная энергия, практическое умение и нравственная сила. Все эти богатейшие качества народной натуры отражены в фольклоре. Но в фольклоре отсутствует изображение возвышенного как революционно-сознательного начала. Патриархальность фольклора находит свое выражение в преклонении перед властью судьбы и рока, в царистских иллюзиях, часто заслонявших мотив сознательной «тяжелой борьбы».

На стихийный мужицкий демократизм Чернышевский распространяет свет своего учения и всего опыта человеческой истории. Приветствуя здоровую фантастику и трудолюбивый пафос народных сказок, высокий патриотизм и воинскую героику народного эпоса, Чернышевский исключает всякую идеализацию фольклора. Народный быт и народная поэзия не нуждаются в романтизации. То, что Чернышевский знал и любил народную поэзию, в этом нет и не может быть никаких сомнений, но верно и то, что одного положительного признания фольклора («восторженно относился», «любил», «ценил» и т. п.) явно недостаточно для понимания существа проблемы. Здесь требуется объективность. В действительности взгляды Чернышевского на фольклор были значительно сложнее, нежели просто «любил» и «ценил».

У гегельянцев действует только исторический критерий — переход от примитивных ступеней культуры к высшим. У Чернышевского не только исторический критерий, но еще и классовый. Чернышевский тоже признает (как и гегельянцы), что фольклор в известной мере пройденная ступень художественного и общественного сознания. Однако художественное сознание дворянских и буржуазных классов, хотя и принадлежащее к более высокой исторической стадии, всё же не может заменить собой полностью фольклора. В фольклоре содержится та ценность, что это — сознание трудовых классов, и, к какой бы ступени культуры оно ни принадлежало, в нем всегда есть это особое качество, которое не может быть вытеснено творчеством нетрудовых классов, хотя бы это творчество в других отношениях и превосходило фольклор. Чернышев-

lib.pushkinskijdom.ru

ский настаивает на идейной и эстетической самобытности фольклора, не возводя ее в вечный канон для подражания.

Чернышевский возражает против тех эстетиков, которые считают необходимым природу «подстригать», т. е. «очищать» и «украшать». Напрасно думать, что «природа груба, низка, грязна, что надобно очищать и украшать ее для того, чтоб она облагородилась» (II, 59). О принципе «подстриженных садов» Чернышевский говорит в связи с пейзажной живописью. Но и в литературе, в повестях из народного быта, встречаются подобные же «подстриженные сады», в которых народность и не ночевала.

Художественная самобытность и неповторимость фольклора, своеобразие фольклорной эстетики определяются своеобразием практической народной жизни и характером народного мировоззрения. Фольклорная эстетика тоже утилитарна, но утилитарна по-своему, в ней отношение искусства к действительности обозначено в связи с жизненными потребностями крестьянина. В сказках отражены народные представления о «хорошей жизни», в лирических песнях — «чувства радости и грусти», душевные переживания народа. Но эта последняя мысль «найдется в каждом рассуждении о народных песнях». Чернышевский уточняет утилитарность фольклора, реальные связи народной поэзии с «практической жизнью», с практическими идеалами крестьянина.

По Чернышевскому, народные песни возникли не из стремления к прекрасному, не из заботы о художественном совершенстве, а исключительно из практического опыта, из стремления народа выразить свои утилитарные воззрения на окружающую действительность. В результате получается, что песнотворчество есть только «практическая деятельность» («привычка, занятие, практика»), в основе пения не искусство — «эстетика», а искусство — умение, явление обихода. «Пение первоначально и существенно — подобно разговору — произведение практической жизни, а не произведение искусства; но как всякое „уменье“, пение требует привычки, занятия, практики, чтобы достичь высокой степени совершенства..., и естественное пение становится в этом отношении „искусством“, но только в том смысле, в каком называется „искусством“ уменье писать, считать, пахать землю, всякая практическая деятельность; а вовсе не в том смысле, какой придается слову „искусство“ эстетикою» (II, 61—62). В той мере, в какой это положение относится к первоначальной стадии народного творчества, оно исторично и безусловно справедливо. Плеханов придерживается тех же взглядов. В дальнейшем народная поэзия существует и развивается рядом с профессиональным искусством. Факты истории свидетельствуют, что фольклор для профессионального искусства служил живой и питательной средой, как и обратно: профессиональное искусство проникало в область фольклора. Чернышевский был против слепого подражания. Эмпирическое обращение к фольклору, к словесному и вокальному народному искусству непременно ведет художников к стилизаторству. В конечном итоге различие между «естественным» фольклором и фольклоризованными произведениями поэтов, живописцев и композиторов есть «различие между оригиналом и копиею, между действительностью и подражанием» (II, 62).

Иногда Чернышевский сознательно заостряет некоторые положения материалистической эстетики, направленные против псевдоклассицизма с его теорией непосредственного подражания «природе» и против кантовской теории «автономности искусства», ставившей искусство выше действительности. Эти заострения и преувеличения (напомним хотя бы определение искусства как «суррогата действительности») были использованы представителями «чистого искусства» в целях компрометации

lib.pushkinskijdom.ru

материалистической эстетики. Дружинин, Анненков, Боткин и другие дворянские литераторы обвиняли Чернышевского в том, что он якобы отрицает воображение и фантастику в искусстве, недооценивает художественную форму и т. д. Между тем в общей системе суждений Чернышевского отдельные мысли, выраженные несколько полемически, получают глубокое объяснение и соответствуют основному тезису о красоте, заключенной в самой действительности. Чернышевский был прав и тогда, когда утверждал, что «искусственное пение», стремящееся подражать «естественному», «придает всему особенную прелесть, особенную красоту», хотя и не заменяет «недостатка искреннего чувства, которым проникнут бедный мотив народной песни и неблестящий, мало обработанный голос человека, который поет не из желания блеснуть и выказать свой голос и искусство, а из потребности излить свое чувство» (II, 62). Оперный певец может проникнуться чувством и настроением народной песни, как и композитор может написать нечто гораздо высшее и по внешней красоте и по внутреннему достоинству, нежели народная песня, но и в таком случае их произведения будут «созданием природы (жизни) вообще, а не искусства» (II, 62). Подлинное искусство не подражает, не списывает копий, а «воспроизводит действительность», оно «объясняет жизнь», произносит свой приговор над изображаемыми явлениями.

Вопрос об отношениях между «естественным» и «искусственным» пением не есть вопрос второстепенный. Нас не может удовлетворить терминология Чернышевского, заимствованная у Аристотеля. Однако сама проблема подражания в искусстве находит в эстетике Чернышевского единственно правильное решение. Всякое подражание, идет ли речь о подражании произведениям фольклора или классическим образцам древнегреческого искусства, в эстетическом смысле не может быть оправдано, ибо источником подражания должна являться сама жизнь. Основная задача искусства состоит в познании законов развития действительности и в духовном воздействии на общество. «Пусть искусство,— заключает Чернышевский свой трактат «Эстетические отношения искусства к действительности»,— довольствуется своим высоким, прекрасным назначением: в случае отсутствия действительности быть некоторою заменою ее и быть для человека учебником жизни» (II, 90).

Это значит, что искусство становится народным и самобытным не путем подражания «произведениям природы» и не путем отвлеченного постижения идеи прекрасного, а исключительно через отношения и связи с действительностью, воспроизводя жизнь и ее закономерности.

Фольклор не исчезает, его жизнь продолжается, но народная поэзия уже не является главным показателем умственной и эстетической жизни нации. История всех наций, по словам Чернышевского, свидетельствует, что «только образование дает индивидуальности содержание и простор», «развитие самостоятельности идет вслед за образованностью» (II, 292, 293). Одним из важнейших показателей национальной самобытности и индивидуальности является литература. «Французский характер выработался только тогда, когда под древнеклассическим, итальянским и испанским влиянием развивалось во Франции общее образование: Рабле, Корнель и Мольер — чистые французы; между тем французские трубадуры и труверы чрезвычайно мало отличаются от средневековых певцов остальных земель Западной Европы» (II, 292—293).

Условия для развития народного эпоса разрушаются, как только народ выходит из патриархального состояния и начинает «распадаться на различные подразделения»; вместе с разложением патриархального быта «разрушаются все условия существования общенародной поэзии», так как масса народа перестает быть «живою и сознательною участни-

lib.pushkinskijdom.ru

цею национальных предприятий. Народная поэзия увядает и гибнет» (II, 296, 297). Это говорит Чернышевский, а не Всеволод Миллер. Конечно, Чернышевский слишком односторонне изложил свою мысль относительно «национальных предприятий», творимых без участия народа. Мысль эта никак не согласуется с общей концепцией Чернышевского. Но под «национальными предприятиями» он имел в виду не такие события народной жизни, как, например, 1812 год, а события современной культурной жизни, которые действительно совершались без прямого участия народа, хотя и на основе народной культуры и в интересах дальнейшей судьбы самого народа.

Наивно думать, что Чернышевский не понимал значения народной поэзии. Народная поэзия «до сих пор,— пишет Чернышевский в статье о Берге,— остается единственною поэзиею массы народонаселения; поэтому она интересна и мила для всякого, кто любит свой народ. А не любить своего родного невозможно. Другое достоинство ее — чисто ученое: в народной поэзии сохраняются предания старины. Поэтому важность ее неизмеримо велика и посвящать свою жизнь собиранию народных песен — прекрасный подвиг» (II, 308). Однако любить и понимать народную поэзию — это не значит впадать в крайность, противопоставлять фольклор всем другим видам профессионального искусства. Чернышевский имел основание потешаться над теми любителями народной словесности, которые народную поэзию их времени «признавали превосходнейшею в мире».

Берг тоже был склонен к преувеличениям и впадал в крайность. Признав достоинства сборника «Песни разных народов», Чернышевский осудил пристрастие Берга к редчайшим вариантам и его стремление выдавать каждый фольклорный текст за художественный шедевр. Чернышевский не мог не обратить внимания на предисловие к сборнику. Берг писал: «Во главе лирических песен я ставлю русскую, песню всех песен. Нет песни песеннее ее, оригинальней и народней» и т. д. Чернышевского раздражал этот крикливый тон, это безудержное восхваление только фольклора, к тому же Бергу недоставало такта, он недооценивал своеобразия поэзии других народов. Чернышевский замечает: «Превосходная народная поэзия была у многих народов» (II, 308). Наряду с русскими песнями и былинами существуют «Илиада», «Одиссея», сербские эпические песни. Приведя песню о Косовской битве (1389), Чернышевский указывает, что сербские песни тоже великолепны: «Прелесть содержания и художественная полнота формы одинаково совершенны в этих превосходных песнях» (II, 302). Народная поэзия полна глубочайшего исторического смысла, она имеет свои неповторимые художественные достоинства, но все же ее нельзя ставить выше гениальных творений национальных поэтов. Художественная литература в ее лучших проявлениях является по-своему народной, отражающей народные стремления к лучшему будущему. Чернышевский ставит в пример поэзию Пушкина. Он против тенденциозного «выше», против противопоставления литературы и фольклора. Полемически заостряя свою мысль, Чернышевский в заключение заявляет: «Высказанные нами убеждения достаточно свидетельствуют, что мы не увлекаемся беспредельным пристрастием к народным песням. Мы не думаем ставить, как это делают многие, цыганского хора выше оперы или концерта, „Ай, вдоль по улице молодчик идет“ выше моцартовской или россиниевской арии, не считаем „Древних русских стихотворений“ Кирши Данилова выше „Стихотворений Пушкина“ (II, 294). Здесь Чернышевский — прямой последователь воззрений Белинского, он прямым образом следует за Белинским. Белинский начал борьбу с славянофильской идеализацией фольклора, Чернышевский ее продолжил.

lib.pushkinskijdom.ru

В. АРХИПОВ

К ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ РОМАНА И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

1

«Отцы и дети» И. С. Тургенева — не только выдающееся произведение русской литературы, но и крупнейший политический роман, сыгравший огромную роль в классовой борьбе в период «первого демократического подъема в России» *(Ленин)* и в пору повального ренегатства либералов, начавших войну *«против демократического движения масс»*.[1]

Своеобразие похода либералов против демократии, особенности их стратегии и тактики освещены с исчерпывающей полнотой в статьях В. И. Ленина «О „Вехах“», «Еще один поход на демократию» и других. Ленин указывает, что веховцы вооружались в арсенале Каткова и Победоносцева: «Программа „Вех“ и „Московских Ведомостей“ одинакова и в философии, и в публицистике», веховский взгляд на народ (народ питает ненависть к демократии, к революционерам) есть не что иное, как открытие Каткова и Победоносцева; из «Московских ведомостей» веховцы позаимствовали и свою терминологию — мы, мол, отрекаемся не от демократии, а только от «интеллигентщины» (см. статью Ленина «О „Вехах“»).

Рассматривая несколько позже клеветнические очерки А. Щепетева о русской революционной эмиграции, Ленин вновь проведет аналогию между этими очерками и романами из «Русского вестника» «времен Каткова» «с описанием благородных предводителей дворянства, благодушных и довольных мужичков, недовольных извергов, негодяев и чудовищ-революционеров».[2] Исследователи почему-то до сих пор не прокомментировали этого исключительно важного для научного литературоведения высказывания Ленина. Вообще говоря, Ленин в своих работах постоянно сравнивал поведение либералов в период третьего демократического подъема и после него, а также в период победоносной социалистической революции с тем, как вели себя Катков, Кавелин и многие другие столпы русского либерализма в период первого демократического подъема в России. Не делал он исключения и для замечательного писателя И. С. Тургенева. Вспомним знаменитые слова из работы «Очередные задачи советской власти», вспомним хотя бы потому, что в последнее время некоторые исследователи чаще цитируют слова Ленина по поводу барской «гуманности» помещика Пеночкина из «Записок охотника», под внешней благопристойностью скрывающего классовый эгоизм эксплуататора, хищника,[3] и забывают другую его оценку Тургенева, содержащуюся в названной статье Ленина: «Современным „социал-демократам“, оттенка Шейдемана или, что почти одно и то же, Мартова, так же претят Советы, их так же тянет к благопристойному буржуазному парла-

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 109.
[2] Там же, т. 18, стр. 289.
[3] Там же, т. 13, стр. 40, 41.

lib.pushkinskijdom.ru

менту, или к Учредительному собранию, как Тургенева 60 лет тому назад тянуло к умеренной монархической и дворянской конституции, как ему претил мужицкий демократизм Добролюбова и Чернышевского».[1]

Поставим вновь перед собой вопрос: что имеет в виду Ленин, говоря о линии политического поведения Тургенева? Симпатии и антипатии личного порядка, слова и словечки, брошенные писателем то в одном, то в другом случае, или его литературную, общественно-политическую деятельность (что одно и то же), которая протекала у всех на виду, имела общественное значение и носила общественный характер? Достаточно так поставить вопрос, чтобы ответ на него сразу определился: Ленин говорил о Тургеневе как писателе, авторе известных романов, делавших эпоху в развитии общества, как о фигуре политической, причем в истории либерализма огромного масштаба,— все другое исключено. Какие же конкретные произведения Тургенева имел в виду Ленин? Слова «60 лет тому назад» (статья «Очередные задачи советской власти» написана в 1918 году) точно указывают на период деятельности писателя: у Ленина речь идет о «шестидесятых годах», хронологически охватывающих конец 50-х—начало 60-х годов, а суть проблематики (отношение к «мужицкому демократизму Добролюбова и Чернышевского») называет прежде всего роман «Отцы и дети», в центре которого стоит герой-демократ в своеобразной тургеневской обрисовке.

Итак, Ленин, говоря о либерализме, не делал исключения для замечательного русского писателя. И понятно почему. Поведение Тургенева в период первого демократического подъема, политическая позиция писателя, нашедшая выражение в его творчестве, были классическим образцом стратегии либерализма. Тургенев, как бы это горько ни звучало, выковал для борьбы с демократами оружие, сильнее которого либералы не придумали, и оно поступило на постоянное вооружение либерализма. Стоит, хотя бы бегло, просмотреть сборник «Вехи», чтобы убедиться в этом.

В чем обвиняют, точнее, в чем клевещут веховцы на революционеров-демократов (по терминологии «Вех» — «интеллигенцию»)? Во враждебном отношении «к культуре», науке, философии, в оторванности от народа, в «нигилизме». Это катковско-тургеневское словечко проходит через весь сборник, являясь главным пунктом обвинения. Его мы встретим в статьях С. Н. Булгакова, Н. А. Бердяева, С. Л. Франка, причем последним оно вынесено в название статьи — «Этика нигилизма», где в клеветнических целях против демократии использован «нигилистический (в узком смысле) тип Базарова», олицетворяющий разрушение «принципов морализма».[2] Клевеща на революцию 1905 года и на революцию вообще, Булгаков повторяет, по существу, один из главных тезисов романа «Отцы и дети». «Русская революция,— пишет он,— развила огромную разрушительную энергию, уподобилась гигантскому землетрясению, но ее созидательные силы оказались далеко слабее разрушительных. У многих в душе отложилось это горькое сознание, как самый общий итог пережитого».[3] А П. Б. Струве, понося «интеллигента» Чернышевского и его «духовную стихию», тут же спешит заявить, что великий писатель Тургенев «не носит интеллигентского лика».[4]

Как видим, тургеневское словцо не случайно попало в энциклопедию либерального ренегатства, оно не является и просто ходовым, жаргон-

[1] Там же, т. 27, стр. 244.
[2] Вехи, М., 1909, стр. 173.
[3] Там же, стр. 24.
[4] Там же, стр. 163.

lib.pushkinskijdom.ru

ным словечком,— речь идет о строгой преемственности в стратегии и тактике русских либералов, что и имеет в виду Ленин, проводя свою аналогию.

Укажем и на другую линию преемственности. Если отношение либерала Кавелина к демократу Чернышевскому было «точнейшим прообразом отношения кадетской *партии* либеральных буржуа к русскому демократическому *движению масс»*,[1] то нельзя не видеть того, что «рабочая демократия», разоблачая ренегатство веховцев, как бы продолжала тут борьбу, что вели мужицкие демократы с катковским «Русским вестником», куда, к сожалению, прибрел в 1860 году и Тургенев. И в статьях, напечатанных в «Современнике» против «Отцов и детей», и в романе Чернышевского «Что делать?» отстаивалась одна и та же мысль: сила революции есть сила созидания новых общественных отношений. Эта же идея была главной во всех статьях большевистской публицистики, направленной против идеологии «Вех».

Своеобразие момента состояло в том, что либеральная буржуазия предпринимала свои походы в условиях начавшегося массового демократического движения, в котором могут быть свои приливы и отливы, но которое стало фактом, делающим эпоху. В этих условиях сама борьба с демократией не может не вестись в форме борьбы за демократию, не может не протекать под густым покровом демократической фразеологии. И веховцы, порывая «с самыми основными идеями демократии»,[2] клянутся и божатся в верности демократическим принципам, перетряхивают свое идейное наследство, сушат и штопают знамена, подчищают родословные книги. Либерализм-де не только сейчас, но и никогда прежде не был врагом демократии; более того, либералы и есть истинные демократы, а все остальные — это «нигилисты», «авантюристы», они стремятся установить «духовную пэдократию» (власть детей) и являются «бичом» человечества.

Известная книга Н. М. Гутьяра о Тургеневе [3] отделена от *«энциклопедии либерального ренегатства»* [4] — сборника «Вехи» — всего полутора-двумя годами, создавались же эти книги, по существу, одновременно. Либеральное литературоведение уже вело авангардные бои с демократами, когда только что подтягивались главные веховские силы.

Веховское литературоведение приняло активное участие в походе на демократию, его „заслуги" в этом отношении не следует преуменьшать вообще, как не следует недооценивать версии Гутьяра о «правках Каткова» романа «Отцы и дети»; [5] в частности, на ней лежат все родовые черты и веховской идеологии, и веховской методологии. Вот почему марксистская критика сочла необходимым дать свою, объективную, оценку Тургенева, которая оказалась диаметрально противоположной той, что давал Гутьяр и несколько позже «Вехи». Мы имеем в виду статью В. В. Воровского с характерным для данного периода названием: «И. С. Тургенев как общественный деятель». Эта тема была актуальна. Повторим: Тургенев для 900-х годов был современным активным политическим деятелем, а его роман «Отцы и дети» — злободневным романом; вот почему главная часть статьи Воровского посвящена этому произведению. По сути автор касается в ней и творческой истории романа. Воровский пишет:

«Прежде чем он 〈Тургенев〉 столкнулся с молодыми в литературе,

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 287.
[2] Там же, т. 16, стр. 109.
[3] Н. М. Гутьяр. Иван Сергеевич Тургенев. Юрьев, 1907.
[4] В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 107.
[5] Н. М. Гутьяр, ук. соч., стр. 385 и сл.

lib.pushkinskijdom.ru

он разошелся с ними в жизни. Еще в 1860 году, за два года до появления в свет «Отцов и детей», он порвал с редакцией «Современника», показавшейся ему «слишком крайней». «Отцы и дети» были напечатаны уже в катковском «Русском вестнике».[1]

Указывалось, таким образом, на главное обстоятельство, определяющее творческую историю: из какого лагеря ушел писатель и к какому лагерю примкнул; появлению романа в «Русском вестнике» давалась впервые принципиальная оценка, как впервые точно называлась причина ухода из «Современника». Шумихе о том, кто вставил словечко «угреватый» и кто выбросил словечко «добрейший», шумихе, за которой скрывалось существо дела, Воровский противопоставил тот политический факт, что Тургенев сам выбрал себе редактора в лице Каткова, своими руками отдал свой роман в руки издателя «Русского вестника».

Важно отметить и другое, центральное, положение статьи.

«Тургенев,— пишет Воровский,— безусловно сильно погрешил против молодежи. Ослепленный идеологией своего класса, он усмотрел в молодом поколении только черты разрушения, совершенно проглядев, что оно несло в себе могучие творческие элементы. И в Базарове он собрал только эти черты отрицания и разрушения, чем придал ему однобокий, почти карикатурный характер».[2]

Это не только верная констатация историко-литературного факта, но и пламенная защита революционных демократов. Необходимо отдать должное глубокой проницательности критика-большевика и его политическому такту: за полгода до появления «Вех» он, будто бы зная, что там будет написано, повел решительную борьбу с извращениями истории.

Гораздо труднее ответить на другой вопрос: чем объясняются попытки некоторых литературоведов затушевать антинигилистическую тенденцию тургеневского романа? Но и здесь есть свои причины. И главная состоит в забвении ленинского принципа партийности литературы, что неоднократно отмечалось в решениях ЦК партии по идеологическим вопросам и в выступлениях руководителей партии. Надо помнить при этом, что критические замечания партийной общественности в адрес некоторых писателей относятся не в меньшей, а в большей степени к литературоведам: здесь беспартийность «менее заметна», поэтому и здесь часто бывали подобные рецидивы. Показателен тот факт, что некоторые ученые вообще покинули классовую точку зрения при рассмотрении явлений литературы, другие же очень неохотно прибегают к классовым характеристикам и определениям, когда говорят о великих писателях. Эти литературоведы разгром партией «вульгарного социологизма» (одна из разновидностей субъективной школы в социологии, не имеющая ничего общего с марксизмом) восприняли как отказ от социологии вообще. Диалектика классового и народного (что разрабатывал уже Белинский) для них осталась тайной за семью печатями; они решительно восстают против «догмы» (!) об исторической ограниченности писателя; классовую позицию считают чуть ли не фикцией. При анализе сложного противоречивого факта, нечего греха таить, мы все склонны искать легких путей, всё валим на цензуру, хотя цензура была одинакова для различных писателей, киваем на друзей-советчиков, забывая, что выбор их не случаен, говорим об «ошибках» там, где налицо строгая линия политического поведения. Мы не хотим признать тот исторический факт, что крупнейший писатель написал роман, направленный своим острием против демократии. Что нам история, когда мы этого не хотим признать! Что

[1] В. В. Воровский. Литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1956, стр. 209—210.

[2] Там же, стр. 210.

lib.pushkinskijdom.ru

нам революционная молодежь, которая отвернулась от Тургенева. Она ошибалась. История ошибалась. «Современник» ошибался. Некрасов ошибался. Чернышевский ошибался. Приходится обращаться к Гутьяру.

Применительно к Тургеневу это имеет особое значение. На протяжении последних двадцати лет у нас неправильно освещалась роль революционного народничества, слова Ленина о блестящей плеяде революционеров 70-х годов были преданы забвению. Тургенев же, критиковавший народников справа, в глазах литературоведов был чуть ли не предшественником марксистской критики народничества, его роман «Новь» в политическом содержании поднимался на щит и комментировался именно в этом плане, что распространялось и на другие произведения,— в частности, на «Дым», не говоря об «Отцах и детях».

2

Творческая история «Отцов и детей» является важной страницей как истории русской литературы, так и истории русской общественной мысли. Между тем процесс создания этого крупнейшего произведения до сих пор не изучен даже в общих чертах. В самом деле, что мы знаем о творческой истории романа, что можем прочитать о ней в наиболее авторитетных изданиях? Разве лишь то, что над романом Тургенев работал с августа 1860 года по август 1861 года; что роман был напечатан в февральском номере «Русского вестника» Каткова за 1862 год; что Катков, сдавая рукопись в набор, сделал несколько самовольных правок, снижающих образ Базарова и притупляющих антидворянскую направленность романа; что Тургенев в отдельном издании восстановил пропуски Каткова и опустил его вставки, после чего роман обрел окончательную форму. Этим исчерпываются сведения по творческой истории романа. Не каждый исследователь считает необходимым сообщить, что после того, как Тургенев поставил «блаженное последнее слово» и вручил рукопись издателю «Русского вестника», он в течение четырех месяцев перерабатывал роман, внося в него большие изменения. Работа над романом была закончена не в августе 1861 года, а в январе 1862 года. Если же кое у кого и упоминается (очень глухо) об этом, то решительно нигде не найдем ответа на вопрос, в каком направлении шла переработка романа и по чьему совету она была предпринята.

Ни Гутьяр, ни кто другой из исследователей «Отцов и детей» не видел поправок Каткова, но это не помешало утверждать: писатель вносил поправки в журнальный текст романа, но раз Тургенев после опубликования в журнале исправлял роман, значит Катков до опубликования искажал роман. По этой системе каждое слово, вставленное Тургеневым в роман после первой публикации, рассматривается как изъятое ранее Катковым, а каждое позднейшее изъятие автора считается вставкой Каткова.

Высказывания Тургенева об «Отцах и детях» крайне противоречивы, они давали и дают повод для различных кривотолков. Известно, что писатель при одних обстоятельствах солидаризировался со своим героем, а при других отрекался от него,— факт, достойный пристального рассмотрения. Это нужно сделать, конечно, не для морализирования и поучения, как и не для абстрактно-нравственной характеристики писателя. Суммировать и анализировать противоречивые высказывания писателя о романе мы будем не в этих целях,— нас интересует выяснение замысла «Отцов и детей», в котором нашла отражение позиция писателя в период первого демократического подъема в России.

В письме К. К. Случевскому, тогда студенту Гейдельбергского университета, от 14 апреля 1862 года Тургенев энергично защищал База-

lib.pushkinskijdom.ru

рова, устраняя всякие кривотолки о своих намерениях. Так же он поступил и двенадцать лет спустя, отвечая на упрек А. П. Философовой в карикатурности Базарова: «...как? и вы, вы говорите, что я в Базарове хотел представить карикатуру на молодежь. Вы повторяете этот... извините бесцеремонность выражения — бессмысленный упрек. Базаров — это мое любимое детище, из-за которого я рассорился с Катковым, на которое я потратил все находящиеся в моем распоряжении краски, Базаров — этот умница, этот герой — карикатура?» [1]

Трудно усомниться в искренности приведенных слов. Однако нельзя забывать того, что роман не надолго рассорил Тургенева с Катковым: они быстро примирились, причем за счет Базарова. «Я надеюсь,— писал Тургенев Каткову, перерабатывая свой роман,— что вследствие моих поправок фигура Базарова уяснится вам и не будет производить на вас впечатление апофеозы («Современника».— *В. А.*), чего не было в моих мыслях».[2] Это очень важный момент творческой истории романа. Слова Каткова о Базарове как апофеозе «Современника» относятся к первому, не дошедшему до нас варианту романа, они не имеют касательства к существующей редакции, которой Катков остался вполне доволен.[3] Иными словами, отвечая на обвинение демократов в сговоре с Катковым, Тургенев не имел права ссылаться на слова последнего об апофеозе «Современника», так как, идя навстречу пожеланию Каткова, писатель перерабатывал свой роман, т. е. сговор был налицо, что и утверждали демократы. Будучи привлечен по «Делу о лицах, обвиняемых в сношениях с лондонскими пропагандистами», Тургенев в качестве главного доказательства своей непричастности к деятельности Герцена и разрыва с ним ссылается на роман «Отцы и дети». В письме от 18 февраля 1863 года к камергеру двора, реакционному публицисту Б. М. Маркевичу, принимавшему горячее участие в реабилитации писателя, мы читаем: «... то, что случилось со мною, так же глупо и неожиданно, как кирпич, свалившийся на голову. Обвинять меня в заговоре с Герценом для издания моего последнего романа («Отцы и дети».— *В. А.*)[4] и посреди брани, адресуемой мне красными, такая же чудовищная вещь, что заставляет этой своей чудовищностью в нее верить».[5]

Конечно, Тургенев мог писать с расчетом, что его письмо будет показано влиятельным лицам при дворе (так оно и произошло), но не делаем на это поправки: при других обстоятельствах Тургенев писал то же самое. Писатель был вполне искренен в пору, когда он расходился с «лондонскими пропагандистами» по всем коренным вопросам политики,— в ответ на обвинение в заговоре с ними ему только и оставалось возмущаться и негодовать. И хотя некоторые исследователи считают, что в своих показаниях по «процессу 32-х» Тургенев совершил чуть ли не предательство Герцена,[6] это надо отвергнуть самым решительным образом: речь может идти только о том, что безвозвратно разошлись пути писателя-демократа и писателя-либерала. И Тургенев не грешил против истины, написав в марте 1863 года в показаниях сенату: «...Герцен, сделавшийся республиканцем и социалистом, Герцен, подпавший под влияние Огарева, не имел уже решительно ничего общего ни с одним

[1] И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, изд. «Правда», М., 1949, стр. 213—215, 288. Ниже везде по этому изданию, кроме случаев, особо оговоренных.

[2] Там же, стр. 203.

[3] См. статьи Каткова об «Отцах и детях» в 5 и 7 номерах «Русского вестника» за 1862 год (стр. 393—426; 402—426).

[4] Тургенев еще не знал сути предъявляемых ему обвинений.

[5] Звенья, сб. V. М., 1935, стр. 289.

[6] См. Н. М. Мендельсон. Предисловие к публикации переписки Тургенева. Звенья, сб. V, стр. 282—288.

lib.pushkinskijdom.ru

здравомыслящим русским (читай: либералом.— *В. А.*), не разделяющим народа от царя, честной любви к разумной свободе от убеждения в необходимости монархического начала». И тут же: «В мае месяце прошлого года я видел Герцена в последний раз (он тогда уже прочел «Отцы и дети»), и наши личные отношения прекратились».[1]

А несколько раньше, получив от П. В. Анненкова первое известие о вызове в сенат, Тургенев не поверил в эти «слухи», считая их нелепыми, и опять-таки ссылался на «Отцов и детей»: «Я убежден, что этот слух не имеет основания, потому что он слишком нелеп. Вызывать меня теперь (в сенат), после «Отцов и детей», после бранчивых статей молодого поколения именно теперь, когда я окончательно — чуть не публично — разошелся с лондонскими изгнанниками, т. е. с их образом мыслей,— это совершенно непонятный факт».[2]

Убежденность полная. А в ней — авторская характеристика «Отцов и детей» и оценка Базарова как объективная категория, а не просто «влечение» или выражение к нему чувства симпатии.

Но чем же все-таки фиксировались колебания Тургенева в оценке Базарова и его роли в России?

Нигилист — не клеймо позора, разъяснял Тургенев студентам Гейдельбергского университета, нигилист значит революционер. И мы верим писателю. Но здесь и встает самый главный вопрос: какую же роль создатель образа революционера отводит революции и революционерам в истории родины и как тургеневское понимание этой роли сказалось на сюжете и образной системе романа? Вопрос этот, к сожалению, не поставлен исследователями «Отцов и детей», хотя он — центральный в изучении романа. Полагаем, что публикуемые ниже документы помогут осветить и эту сторону проблемы, будучи, однако, рассмотрены в ряду с другими известными нам материалами.

Перед Случевским и Философовой Тургенев выступил со страстной защитой Базарова, своего «любимого детища», о чем шла речь выше. На последнюю это произвело очень сильное впечатление, и она ответила автору «Отцов и детей» взволнованным письмом. «*Мы все...* полюбили Ваше детище всею душою. Я в первый раз имею счастье слышать, из самого верного источника, что *Вы* тоже любите Базарова. Милый, дорогой, простите меня, что я заподозрила в Вас желание бросить перчатку молодому поколению...» [3] Письмо Философовой исполнено такого страстного желания найти Базарова в жизни, жить и бороться вместе с ним, такой искренней любви к герою Тургенева, что оно не могло не тронуть автора. Казалось бы, что Тургенев поддержит этот восторг, этот порыв, эти страстные поиски Базарова и будет полностью удовлетворен силой впечатления, произведенного своим любимым детищем.

---

[1] И. С. Тургенев, Сочинения, т. XII, Гослитиздат, Л.—М., 1933, стр. 455.

[2] П. В. Анненков. Литературные воспоминания. СПб., 1909, стр. 560—561. В комментариях к показаниям Тургенева Ю. Г. Оксман объясняет подчеркнуто благонамеренный тон писем Тургенева к Анненкову тем, что автор, «очевидно», рассчитывал «на демонстрацию их в петербургских административных кругах» (И. С. Тургенев, Сочинения, т. XII, 1933, стр. 708). Если такое предположение и допустить, то оно не ставит под сомнение искренность Тургенева. Дело в том, что другие письма автора «Отцов и детей» к тому же адресату, посланные без расчета на демонстрацию, не менее верноподданнические. Писав их, как и свои показания, Тургенев не изменял себе. Вот почему он искренне негодует на Герцена, заклеймившего его отступничество. «Я не полагал, что ты... пустишь грязью в человека, которого знал чуть не двадцать лет, потому только, что он разошелся с тобою в убеждениях»,— писал Тургенев Герцену 21 марта (2 апреля) 1864 года (Письма К. Дм. Кавелина и Ив. С. Тургенева к Ал. Ив. Герцеву. С объяснительными примечаниями М. Драгоманова. Женева, 1892, стр. 181).

[3] Звенья, сб. V, стр. 297.

lib.pushkinskijdom.ru

Ничуть не бывало! Судя по ответному письму, Тургенев был растерян и только, и он стал «утомительно и длинно» доказывать, что Базаровых не найти, «времена переменились, теперь Базаровы не нужны. Для предстоящей общественной деятельности не нужно ни особенных талантов, ни даже особенного ума — ничего крупного, выдающегося, слишком индивидуального; нужно трудолюбие, терпение; нужно уметь жертвовать собою без всякого блеску и треску — нужно уметь смириться...» Нужно «учить мужика грамоте, помогать ему, заводить больницы и т. д. На что тут таланты и даже ученость?»[1]

В ответ на стремление идти за Базаровым Тургенев излагает соломинскую программу. Кстати, многие строки этого письма вложены почти без изменения в уста Соломину. Письма Тургенева к Философовой в идее своей не противоречат тому, что автор писал об «Отцах и детях» Анненкову, Маркевичу и в показаниях по делу 32-х. И в 1862 году, и через двенадцать лет после появления романа в «Русском вестнике» Тургенев оберегает читателя от увлечения Базаровым.

Впрочем, может быть, по Тургеневу, Базаровы были нужны России в 60-е годы, когда и родился этот тип? Но и на этот вопрос возможен только отрицательный ответ. Вчитаемся в часто цитируемое письмо Случевскому, раскрывающее авторский замысел. Разъясняя, что Базаров — революционер, ставя его выше других, автор одновременно говорит: «Я хотел сделать из него лицо трагическое — тут было не до нежностей... Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная — и все-таки обреченная на гибель,— потому что она все-таки стоит в преддверии будущего... Смерть Базарова... должна была, по-моему, положить последнюю черту на его трагическую фигуру. А ваши молодые люди и ее находят случайной!» [2]

Яснее трудно выразиться: Базаров — революционер; это лицо трагическое; он обречен на гибель; смерть его не случайна. Такова идея романа. Но верно и то, что Тургенев не пошел на создание дешевой карикатуры, на легкий выпад против нигилистов, что делали Клюшников и ему подобные. Тургенев избрал сильную, честную, могучую фигуру, и тем не менее обреченную на погибель. Он заставил читателя полюбить героя, но не для того, чтобы читатель пошел за ним. На трагизм и бесплодность Базарова Тургенев указывал неоднократно. В письме к Каткову об этом сказано очень определенно: Базаров «пуст и бесплоден».[3]

Напрашивается параллель с отношением Тургенева не к литературному герою, а к действительному лицу, вождю революционной демократии — Добролюбову. В письме И. П. Борисову 11(23) декабря 1861 года, в пору, когда шла переработка романа, Тургенев писал:

«Я пожалел о смерти Добролюбова, хотя и не разделял его воззрений: человек был даровитый,— молодой... Жаль погибшей, напрасно потраченной силы...» [4]

Полная аналогия. Современники были неправы, упрекая Тургенева за карикатуру на Добролюбова, видя в Базарове «пасквиль» на погибшего революционера: до этого писатель не унизился, мы верим ему. Но замысел романа, авторские намерения были направлены против дела Добролюбова, против всей его деятельности,— это сам Тургенев подробно разъяснял и охотно в этом признавался.

[1] И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, стр. 290.
[2] Там же, стр. 213, 215, 214—215.
[3] Там же, стр. 204.
[4] Там же, стр. 205.

lib.pushkinskijdom.ru

Итак, никаких противоречий в письмах Тургенева к Философовой, Случевскому, с одной стороны, Анненкову, Маркевичу и в показаниях по делу 32-х, с другой, нет и здесь. Отношение к Базарову за десятилетие не претерпело никаких существенных изменений.

Идейный замысел романа и его реализация знаменовали наличие глубоких расхождений между Тургеневым и деятелями русской революции в оценке путей и движущих сил развития России. Здесь сказались не личные антипатии и предубеждения, не обиды, не настроения минуты,— идея романа определялась общей политической позицией автора, именно это отразилось на творческой истории романа во всех стадиях работы от зарождения замысла до внесения последних поправок в издание 1862 года. Общественно-политическая позиция определила и круг лиц, с которыми автор делился замыслом, кому читал свой роман в рукописи, чьи советы выслушивал при переработке, на ком проверял впечатление, производимое романом. Вспомнить об этих людях необходимо. Об огромной роли советников в творчестве Тургенева — и именно отрицательной роли! — не случайно ядовито писал Чернышевский в год, когда началась работа над романом «Отцы и дети». В июне 1860 года в «Современнике» Чернышевский изобразил некоего автора, портящего свои произведения под влиянием «благоразумных советников».[1] Хотя имя автора не было названо, Тургенев узнал себя и написал И. И. Панаеву письмо об окончательном разрыве с «Современником».

3

Кто же были эти «благоразумные советники»? — Известный литератор, друг Тургенева, чуткий наблюдатель общественной жизни, либерал до мозга костей — Павел Васильевич Анненков и не менее близкий друг писателя, великосветская дама — графиня Елизавета Егоровна Ламберт. Оба не раз выступали в роли первых судий и советников писателя, хотя мнения их и не совпадали: Тургенев чуть было не сжег после уничтожающей критики Ламберт роман «Накануне», спасением которого мы обязаны Анненкову.[2] С ними Тургенев и поделился своим новым замыслом.

«Я брал,— вспоминает писатель,— морские ванны в Вентноре, маленьком городке на острове Уайте,— дело было в августе месяце 1860 года,— когда мне пришла в голову первая мысль „Отцов и детей“... Помнится, вместе со мною на острове Уайте жил один русский, человек, одаренный весьма тонким вкусом и замечательной чуткостью на то, что́ покойный Аполлон Григорьев называл „веяньями“ эпохи. Я сообщил ему занимавшие меня мысли...» [3] Этим человеком, имя которого не указано, и был П. В. Анненков.[4] Одновременно о возникшей идее Тургенев сообщает в письме Е. Е. Ламберт и держит ее, как и Анненкова, в курсе дела на всем протяжении работы над романом.[5]

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 449.

[2] См.: П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 513—514

[3] И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 10, 1949, стр. 260.

[4] Наше утверждение основывается на том, что в Вентноре вместе с Тургеневым (в одном домике) жил именно П. В. Анненков, о чем последний подробно рассказывает в своих воспоминаниях (стр. 526—527). Кроме того, из всех лиц, находившихся на Уайте,— А. К. Толстой, Н. Я. и М. Я. Ростовцевы, Фрикен, Н. Ф. Крузе, Мордвинов, В. П. Боткин,— с кем Тургенев мог поделиться своим замыслом, данная характеристика (тонкий вкус и чуткость к веяниям эпохи) более всего, если не единственно применима опять-таки только к нему. Имя Боткина исключается, так как он понял идею романа, человек же, о котором идет речь, сначала не понял ее.

[5] См.: Письма И. С. Тургенева к графине Е. Е. Ламберт. С предисловием и примечаниями Г. П. Георгиевского, М., 1915, стр 96, 100, 105, 117, 119 и др.

lib.pushkinskijdom.ru

А в письме к Анненкову от 12 октября (н. ст.) 1860 года мы услышим о новом лице, которому в творческой истории романа принадлежит не последняя роль,— о В. П. Боткине. «Намерен работать изо всех сил. План моей новой повести готов до малейших подробностей — и я жажду за нее приняться. Что-то выйдет — не знаю, но Боткин, который находится здесь... весьма одобряет мысль, которая положена в основание. Хотелось бы кончить эту штуку к весне, к апрелю месяцу и самому привезти ее в Россию».[1]

Тургенев желал Анненкова и Ламберт видеть первыми читателями и критиками своего романа. «Я наконец серьезно принялся за свою новую повесть...,— пишет он Анненкову 19 (31) ноября 1860 года.— Разумеется, как только она окончится (а это будет не скоро) вы первый ее прочтете».[2] А через девять дней имя Ламберт, по существу, как восприемницы романа, будет поставлено рядом с именем Анненкова. 28 ноября (10 декабря) Тургенев напишет «милой графине»: «Моя жизнь проходит однообразно и тихо. Я много работаю и написал уже около трети большой повести, которую Анненков Вам прочтет в рукописи, как только она будет готова».[3]

После этого переписка с Ламберт долгое время об «Отцах и детях» ничего не дает. Но при встрече 1 мая 1861 года, когда писатель проездом был в Петербурге, ему очень хотелось поговорить с Ламберт о своей «повести». Встреча была только одна, разговора на эту тему не состоялось, о чем Тургенев крайне сожалел.

Приехав в Спасское, в первом же письме от 19 мая (ст. ст.) 1861 года Тургенев извещает Ламберт о продолжении работы над романом. А 15 июня (ст. ст.), когда уже был виден конец романа, Тургенев вновь повторяет свое обещание прочитать рукопись Ламберт и при этом делает интересные признания о своем отношении к написанному: «Теперь я сам никакого суждения о нем не могу иметь: я знаю, что я хочу сказать, но я решительно не знаю, сколько мне удалось высказать... Автор никогда не знает в то время, как он показывает свои китайские тени, горит ли, погасла ли свеча в его фонаре. Сам-то он видит свои фигуры, а другим может быть представляется одна черная стена».[4]

Те же сомнения высказывает Тургенев и Анненкову, прося его суда и совета, а окончив работу, он повторяет их. «Мой труд окончен наконец.— 20 июля написал я блаженное последнее слово. Работал я усердно, долго, добросовестно... Цель я, кажется, поставил себе верно, а попал ли в нее — бог знает» (6 (18) августа 1861 года).[5]

Как видим, замысел «Отцов и детей» обсуждался с Анненковым и Боткиным, причем первый, если верить воспоминаниям Тургенева, не понял сущности Базарова, считал, что это будет вариант Рудина,[6] второй же «совершенно» понял,[7] «весьма одобрил» идею романа. Именно этих двух лиц и графиню Ламберт Тургенев избирает первыми критиками «Отцов и детей».

---

[1] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 517.
[2] Там же, стр. 536. Описка в дате, следует: 19 ноября (1 декабря).
[3] Письма И. С. Тургенева к графине Е. Е. Ламберт, стр. 105.
[4] Там же, стр. 128.
[5] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 547.
[6] Ошибка весьма характерная. Анненков верно уловил действительную черту общности двух героев; связь «бесплодного» революционера Базарова с Рудиным, бесполезно гибнущим на баррикаде, несомненна. Эта общность судьбы, бесполезная гибель всех тургеневских героев-революционеров — Рудина, Базарова, Нежданова — отражает либеральную концепцию их создателя.
[7] См. цитированное выше письмо к Случевскому.

lib.pushkinskijdom.ru

Обследование других писем Тургенева расширит число лиц, с одними из которых писатель, возможно, советовался, а иных просто извещал о своем труде. Здесь следует назвать А. А. Фета, с которым Тургенев часто встречался, находясь в Спасском, Я. П. Полонского, братьев Е. Я. и Д. Я. Колбасиных, Н. Н. Тютчева, А. П. Тютчеву и других. Некоторые из них занимали реакционную позицию, другие были либералами, что определяло различие суждений о романе. Но (и это характерно) среди советчиков Тургенева нет представителей «детей». В планы писателя не входило показать свой роман в рукописи ни Некрасову, ни Чернышевскому, ни Добролюбову, ни кому-либо другому из кружка «Современника». Правда, с ними он разошелся, поэтому и речи не могло быть для романиста о «консультации» в кругу «Современника». Но был один человек, с которым Тургенев во время работы над романом находился в тесном общении и высоко ценил как писателя, которого любил и пользовался взаимной любовью. И всё же ни на минуту у автора не мелькнула мысль показать свой роман этому человеку. Мы говорим о Герцене.

Мы видели также, что, окончив роман, Тургенев не знал, попал ли он в намеченную цель, как ему удались фигуры произведения, как он выполнил свою задачу. Будем верить писателю — он многого не знал о романе, но одно знал со всей определенностью: «Современник сильно его бранить будет»,— писал 8 августа 1861 года Тургенев Е. Я. Колбасину,— и не ошибся.[1]

На данной стадии работы над романом трудно определить характер помощи «советников»: Боткин нам не оставил своих воспоминаний на этот счет, письма Ламберт к Тургеневу до сих пор не известны. Анненков в воспоминаниях не только не выпячивает своей роли, но явно ее принижает. И всё же кое-что нам известно. После смерти писателя Анненков был приглашен разобрать архив Тургенева, и он извлек оттуда все свои письма, которые использовал в воспоминаниях. Правда, далеко не полно и далеко не точно. Но частично опубликованные уже в советское время письма Анненкова,[2] частично ждущие своего опубликования, проливают свет на суровую оценку Чернышевским роли «советников». Письма Анненкова со всей несомненностью свидетельствуют о том, что в период работы Тургенева над романом Анненков подогревал неприязнь (если не сказать, ненависть) автора «Отцов и детей» к «Современнику» и особенно к Чернышевскому и Добролюбову,— друг Тургенева заполнял свои послания злобными выпадами против руководителей демократического журнала, не гнушаясь сплетнями и клеветой. К этому жадно прислушивался писатель, желая объяснить причину разрыва будто бестактным отношением к себе главных сотрудников «Современника». За ясностью вопроса ограничимся одним-двумя примерами.

17 сентября 1860 года Анненков пишет Тургеневу: «Громадное невежество Краевского может идти только в параллель с громадным нахальством Чернышевского, удивившим даже приверженцев его. Он объявил в статье против „Русского Вестника“, что всё русское развитие есть только первая, предуготовительная ступень для понимания того, что теперь пишется в „Современнике“. Чертя эти строки, я принужден был остановиться, потому что захохотал, вспомнив голосок Чернышевского,

[1] И. С. Тургенев. Первое собрание писем. СПб., 1884, стр. 95.
[2] Труды Публичной библиотеки СССР имени Ленина, вып. III. Изд. «Academia», М., 1934, стр. 47—184.

lib.pushkinskijdom.ru

который сделался еще тонее, свистящее и униженнее... Это... чорт знает что».[1]

В ответном письме от 12 октября, в том самом, в котором сообщается о разработке плана «Отцов и детей» «до мельчайших подробностей», Тургенев уведомляет и о «настоящей причине» разрыва с «Современником»: речь идет о статье Чернышевского, осуждающей литературных советников писателя и его самого, ориентирующегося на мнение этих советников, причем статья ошибочно приписывается Добролюбову.[2] Ошибка, отметим, красноречивая, она характеризует отношение Тургенева к Добролюбову.

Ясно, что «настоящую причину» надо искать не здесь: статья Чернышевского не причина, а следствие разрыва. Причину же Чернышевский открыто назвал в «Полемических красотах», и этой причиной является идейное расхождение между либералами и демократами в период обострения общественных отношений. Попытка Анненкова (и Тургенева) скрыть, затушевать эту главную причину является несостоятельной — мемуариста разоблачают собственные письма. Но Анненков прав в другом: он точно указывает время, когда Тургеневым было принято решение о разрыве, приведя неопровержимый документ — письмо Тургенева от 23 октября 1859 года, где было сказано: «они ⟨«Современник»⟩ от меня ничего не получат». И еще: «Конченная повесть (название ей по *секрету:* „Накануне“) будет помещена в „Русском Вестнике“ и нигде иначе».[3]

Итак, разрыв Тургенева с «Современником» относится к 1859 году, и хотя о нем писатель еще не заявлял, этот разрыв уже определял в какой-то мере идейное содержание романа «Накануне». Отсюда твердо принятое решение отдать роман не в «Современник», а в «Русский вестник». Речь идет об изменении и политической позиции, и политической ориентации. Не забудем, что «Русский вестник» в 1859 году не просто другой журнал, а журнал другого политического направления, журнал, начинающий вести всё более и более ожесточенные атаки на «Современник». И хотя лично Катков был несимпатичен Тургеневу, писателя это мало беспокоило, и он становится прочно сотрудником «Русского вестника», где и печатает три своих главнейших романа, которые являются вехами как на пути эволюции писателя, так и на пути эволюции «Русского вестника». «Русский вестник» Каткова фактически возглавляет поход против нигилистов в литературе. Здесь, в статьях Каткова, Юркевича и других, направленных против «Современника» вообще и в особенности против Чернышевского, есть всё, с чем мы встречаемся и в романе Тургенева, не исключая и слова «нигилизм». Исследователи бились над вопросом: откуда Тургенев взял это слово — не у Надеждина ли, а может быть у казанского профессора Берви, с которым, кстати, полемизировал Добролюбов?[4] Не следует ли поискать ответа поближе, в том самом журнале, в котором были напечатаны «Отцы и дети»? Ведь именно Катков метнул слово «нигилизм» в адрес отрицателей, не щадя ни нигилистов-материалистов, ни нигилистов-идеалистов. «Верования и идеалы,— писал он в статье «Старые боги и новые боги»,— уносятся в бездну не одним материализмом... Есть идеалистические системы, которые приводят мысль к такому нигилизму, какого не представит себе самый отчаянный из материалистов».[5]

---

[1] Там же, стр. 97.
[2] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 517.
[3] Там же, стр. 515.
[4] М. Лемке. Эпоха цензурных реформ 1859—1865 годов. СПб., 1904, стр. 96
[5] Русский вестник, 1861, т. 31, № 2, стр. 896.

lib.pushkinskijdom.ru

Призрак «нигилизма» в годы революционной ситуации приводил Каткова в исступление, и «Русский вестник» объявил «нигилизму» войну, сплачивая и объединяя для «священной травли этого призрака» все силы старой России от либерала Тургенева до мракобеса Юркевича. И это ему удалось.

Ведя борьбу с революционными идеями, Катков одновременно повел наступление и на материализм. В его статьях встречаются имена Бюхнера и Фейербаха, их он называет новыми «идолами», а «исповедание» принципов материализма — идолопоклонством. Материалистическое мировоззрение, по Каткову, «есть немецкая болезнь, или ее критический симптом, за которым, бог даст, последует выздоровление».[1] Материализм — это «чужой сор». В целях борьбы с «наглым шарлатанством» Катков и прибегает к помощи П. Юркевича, перепечатывая появившуюся в «Трудах Киевской духовной академии» его статью «Из науки о человеческом духе»,[2] направленную против «Антропологического принципа в философии» Чернышевского, которого Катков называет «главным вождем этой дружины».

Статья Юркевича представляет особый интерес для изучения романа «Отцы и дети». Ведь пишет же новейший исследователь П. Г. Пустовойт, явно оправдывая Тургенева, что «философские взгляды главного героя романа Базарова представляют сложный синтез материализма Чернышевского—Добролюбова и вульгарного материализма»,[3] и ничего, мол, особенного в этом нет.

«Сложный синтез» философии Базарова не так сложен, как это представляется ученому. Весь этот «синтез» сфабрикован в стенах Киевской духовной академии П. Юркевичем и опубликован в книге четвертой «Трудов» оной академии за 1860 год, откуда был извлечен Катковым и перепечатан в «Русском вестнике». Буквально все до одного вульгаризмы, вложенные Тургеневым в уста Базарова, находятся в статье Юркевича, и все они навязываются Чернышевскому в целях опровержения материализма. Всё это и заставляет сказать, что, не изучив полемики Каткова с «Современником», с Чернышевским, нельзя понять содержания романа «Отцы и дети», который связан с «Русским вестником» более чем фактом своего появления в этом журнале.

4

Закончив роман, Тургенев тут же думает о его исправлении, если не о переработке по советам друзей. Он настоятельно требует критических замечаний прежде всего от Анненкова и с нарочным посылает рукопись Ламберт. В Париже писатель знакомит с романом Тютчевых и читает его Боткину. Вот соответствующие справки из писем.

П. В. Анненкову. 6 (18) августа 1861 года. Спасское. «А отсюда выезжаю около 25-го, и, передавая рукопись Каткову, *непременно* потребую, чтобы он дал вам ее прочесть..., а вы *непременно* напишите мне подробную критику в Париж... Так как у меня будет черновая тетрадь, то мне можно будет сделать нужные изменения и выслать их заблаговременно в Москву».[4]

Е. Е. Ламберт. 12 августа 1861 года. Спасское. «Я прибуду в Петербург, если бог продлит жизни, 30-го августа или 1-го сентября и в то же утро явлюсь к Вам с моей рукописью, с повинной головой и т. д.».[5]

[1] Русский вестник, 1861, т. 31, № 2, стр. 897.
[2] Там же, № 4, отд. II, стр. 79—105; № 5, отд. II, стр. 26—59.
[3] П. Г. Пустовойт. И С. Тургенев. Изд. МГУ, М., 1957, стр. 73—74.
[4] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 547.
[5] Письма И. С. Тургенева к графине Е. Е. Ламберт, стр. 136.

lib.pushkinskijdom.ru

П. В. Анненкову. 28 августа 1861 года. Спасское. «Моя повесть будет вручена Каткову, с особенной инструкцией, а именно: по прибытии вашем в Москву рукопись должна быть вручена вам, и вы, по прочтении, напишите мне в Париж подробное ваше мнение, с критикою того, что́ вы найдете недостаточным; я сейчас же примусь за поправки — и к новому году всё будет давным давно готово».[1]

Е. Е. Ламберт. 1 сентября 1861 года). «Я еду завтра, т. е. в субботу из Москвы и буду у Вас в воскресение вечером, если ничего со мной не случится. А с сим посланным, Вам уже знакомым Захаром, посылаю Вам мою рукопись..., чтобы Вы приступили к ее чтению и успели бы мне сказать Ваше мнение ко времени моего отъезда из Петербурга...»[2]

П. В. Анненкову. 8 октября 1861 года. Париж. «Что же вы это, батюшка П. В., изволите хранить такое упорное умолчанье — когда вы знаете, что я во всякое время, и теперь в особенности, ожидаю ваших писем. Предполагаю, что вы уже прибыли в Петербург, и пишу вам через Тютчевых, которые (как они, вероятно, вам сообщили) осудили мою повесть на сожжение или по крайней мере на отложение ее в дальний ящик. Я желаю выйти из неизвестности — и если ваше мнение и мнение других московских друзей подтвердит мнение Тютчевых, то „Отцы и дети" отправятся к... Пожалуйста, напишите мне, не мешкая... Из русских почти никого нет, кроме В. П. Боткина, который... окончательно превратился в безобразно-эгоистического, цинического и грубого старика. Впрочем, вкус у него всё еще не выдохся — и так как он лично ко мне не благоволит, то его суждению о моем детище можно будет поверить. Сегодня начинаю читать ему».[3]

Выписки можно не продолжать. И без того ясно, кто выступал в качестве «благоразумных советников» и на втором этапе работы над романом (период исправления и переделок),— это Анненков, Ламберт, Боткин (известное давление оказывал и Катков). С ними он советовался им доверял, их суда и приговора ожидал с нетерпением. Что же говорили верховные судьи о романе «Отцы и дети»?

В воспоминаниях Тургенева мы читаем: «Ни отцы, ни дети,— сказала мне одна остроумная дама, по прочтении моей книги: — вот настоящее заглавие вашей повести — и вы сами нигилист».[4] Такой фразой, очевидно, и встретила Тургенева Елизавета Егоровна Ламберт в воскресенье вечером 3 сентября, когда он явился к ней «в собственный дом на Фурштадтскую»: трудно усомниться, что это именно ее мнение, и оно не лишено ни остроумия, ни основания. Графиня тонко уловила и противоречивость романа, и антиаристократическую струю в нем,— не случайно Тургенев доверял ее чутью. Она, конечно, как и в случае с «Накануне», настаивала на том, чтобы предать роман огню. Напечатав роман, Тургенев снова обращается к Ламберт с просьбой «написать свое мнение».

«Я не думаю, чтобы Вы теперь читали русские книги и журналы,— пишет он ей,— но если Вам попадется февральский номер „Русского

---

[1] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 548.

[2] Письма И. С. Тургенева к графине Е. Е. Ламберт, стр. 191. Письмо датируется на том основании, что в нем речь идет о посылке из Москвы рукописи «Отцов и детей» и назван день — пятница («завтра, т. е. в субботу»). В конце августа — начале сентября 1861 года пятницы падали на следующие числа: 25 августа, 1 сентября, 8 сентября. 25 августа Тургенев был еще в Спасском, а 8 сентября — уже в Петербурге. Следовательно, письмо написано 1 сентября 1861 года.

[3] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 550.

[4] И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 10, стр. 264.

lib.pushkinskijdom.ru

Вестника", пробегите мою повесть, которая, помнится, так мало Вам понравилась в рукописи. Я сделал в ней много сокращений и изменений, хотя, разумеется, основная мысль и вся физиономия исполнения остались те же. Я решился было бросить эту повесть в огонь, но, во-первых,— как бы оправдывается Тургенев,— Катков поднял крик и в письмах своих наговорил мне всяких неприятностей. А главное — мне деньги были нужны, потому что из деревни присылки плохие... А Вы все-таки напишите мне свое мнение, хотя бы в подтверждение прежнего осуждения: осуждение от Вас мне дороже, чем похвала от другого, потому что оно поучительно, и потому что я Вас люблю».[1]

Возможно, что эти «многие сокращения и изменения» коснулись прежде всего Базарова: учитывая первоначальный отрицательный отзыв Ламберт, Тургенев мог выбросить некоторые выходки Базарова против аристократов, смягчить антидворянскую струю в романе. Но «основная мысль и вся физиономия исполнения» остаются прежними. Следовательно, значение советов Ламберт нельзя преувеличивать. Тургенев остается верен себе.

Переходим к суждениям Тютчевых, хотя Тютчевы и не входили в число постоянных «советников» Тургенева.

Из письма Тургенева к Анненкову от 8 октября 1861 года мы узнали, что Тютчевы осудили роман на «сожжение или по крайней мере на отложение его в дальний ящик». Чем это вызвано? Тютчевы были людьми передовыми. Хозяйку дома Александру Петровну Тютчеву, которую Тургенев очень уважал, Анненков характеризует как «весьма умную, развитую и свободную духом».[2] И естественно, что она не увидела в Базарове «апофеозы „Современника"» (чего не могла увидеть в нем и редакция «Современника»), а уловила в романе нечто другое, что и обеспокоило ее.

«Приговор Тютчевых,— свидетельствует Анненков,— вышел из начал совершенно противоположных тем, которые руководили мнением г. Каткова (и Ламберт, а также самого Анненкова, добавим мы в скобках.— *В. А.*); они боялись за антилиберальный (что это означает на языке Анненкова, мы увидим несколько ниже.— *В. А.*) дух, который отделялся от Базарова, и отчасти предвидели неприятные последствия для Тургенева из этого обстоятельства». Резюмируя, мемуарист скажет, что накануне появления «Отцов и детей» ясно обозначились два полюса: «Одни осуждали автора за идеализацию своего героя, другие упрекали его в том, что он олицетворил в нем не самые существенные черты современного настроения».[3]

Последнее мнение и было впервые высказано Тютчевыми: Базаров не олицетворяет собой современную молодежь, и она встретит Тургенева в штыки. Таковы «неприятные последствия», ожидавшие писателя, точно предугаданные Тютчевыми.

Обе стороны — правая и левая, Ламберт и Тютчевы — обрекли роман на сожжение. В тяжелом состоянии вечером 8 октября Тургенев читает свой роман Боткину. О мнении последнего, о характере его замечаний мы ничего определенного не знаем. Нам известно лишь, что старый друг и единомышленник, сделавший писателю так много полезных советов при работе над «Рудиным», В. П. Боткин поддержал Тургенева, он до конца понял основную идею романа и утвердил автора в избранном им пути. «...Базарова совершенно поняли, т. е. поняли мои намерения

[1] Письма И. С. Тургенева к графине Е. Е. Ламберт, стр. 148.
[2] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 550.
[3] Там же, стр. 551.

lib.pushkinskijdom.ru

только два человека: Достоевский и Боткин»,— напишет Тургенев Случевскому 14 апреля 1862 года и повторит это 22 апреля самому Достоевскому: «кроме вас и Боткина, кажется, никто не потрудился понять, что я хотел сделать».[1] Не располагая письмом Достоевского, которое помогло бы воссоздать в общем виде отзыв Боткина, мы, однако, не остаемся в неведении на этот счет: Тургенев имеет в виду идею трагизма дела революции, положенную в основу романа, о чем повторял неоднократно. Мудрено ли, что ее лучше других поняли и разделяли Боткин, пеленавший «Рудина», и Достоевский, который в 1862 году на страницах «Времени» вел ожесточенную борьбу с «Современником».

Разговор с Боткиным окрылил Тургенева. Что-то скажет еще Анненков? За ним — последнее слово. Тургенев торопит своего друга, с нетерпением ожидая его письма: оно должно решить дело. Но вот, наконец, пришло и оно.

Письмо П. В. Анненкова к И. С. Тургеневу от 26 сентября 1861 года, проливающее яркий свет на творческую историю «Отцов и детей», но не известное до сих пор, не учитывалось в тургеневоведении. Мы приводим его полностью.

П. В. Анненков — И. С. Тургеневу

Наконец я могу писать Вам, почтеннейший мой Иван Сергеевич, благодаря тому, что сижу опять в Петербурге, на новой, чистенькой квартирке (NB: на углу Владимирской и Графского переулка, дом Граве), чего я мог достичь только с помощью великих трудов и немаловажных жертв. Но сделано. Как доехали мы до Питера с женой, по Волге, через Ярославль, минуя непроездную дорогу от Нижнего до Владимира, есть целая история, весьма мало назидательная для тех, кто теперь живет в Rue Rivoli[2] или тому под⟨обное⟩. В Москве я брал роман Ваш у Каткова и читал прилежно. Итак, повесть эта по изложению и обделке есть вещь мастерская, превосходящая внешней формой, по моему мнению, всё писанное автором доселе. Это общее мнение даже скорее, чем мое или чье-либо в особенности, и поэтому на нем Вы можете успокоиться. Другое дело — тип Базарова. Мнения о нем разнствуют вследствие одной причины: автор сам перед ним несколько связан и не знает, за что его считать — за плодотворную ли силу в будущем или за вонючий нарыв пустой цивилизации, от которого следует поскорее отделаться. Тем и другим вместе Базаров быть не может, а между тем нерешительное суждение автора колеблет и мысль читателя от одного полюса к другому. В том виде, в каком он теперь представляется (т. е. Базаров), он способен в одно и то же время польстить приятно всем отрицателям из фамилии Тряпичкиных, создав им почетный идеал, в который они и будут смотреться очень охотно, а с другой стороны он же способен возбудить омерзение всех людей труда, веры в науку и в историю. У него два лица, как у Януса, и каждая партия будет видеть только тот фас, который ее наиболее тешит или который она разобрать способнее. Я уже это и видел на опыте. Катков в ужасе от той силы, мощи, превосходства над толпой и способности покорять людей, которую заметил в Базарове; он говорит, что это „Современник", возведенный в апотеозу, и отчаивается за дело мысли и науки, когда люди, подобные автору повести, вместо борьбы с растлевающим направлением спускают перед ним флаг, пасуют перед ним, покоряются, благоговеют мыслью перед его пустым, фосфо-

[1] И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, стр. 215, 216.
[2] Rue Rivoli, 210 — парижский адрес Тургенева.

lib.pushkinskijdom.ru

рическим и обманывающим блеском. Другой человек, прямо противоположный Каткову и с ним в прю дерзавший шествовать по этому поводу — есть я. По чистой совести, этот господин, наоборот, видит в Базарове такого же монгола, Чингис-хана и проч., каковы были и настоящие: зверская, животная сила его не только не пленительна, но увеличивает отвращение к нему, и поражена бесплодием. Весь тип целиком есть осуждение дикого общества, где он мог родиться, и если сделается известен иностранцам, то будет ими приводиться в свидетельство того грубого, кибиточного и зверообразного состояния, в каком находится наше государство, прикрытое сверху книжками с Лейпцигской ярмарки. Так вот какую белиберду и разногласие Базаров уже и теперь производит.

А вы все-таки тут виноваты, друг.

Положим, что у Каткова сделались глаза велики от страха и что я, наоборот, совершенно прав, в чем я ни минуты не сомневаюсь, но вы сумели действительно кинуть на Базарова плутарховский оттенок, благодаря тому, что не дали ему даже «жгучего, болезненного самолюбия», отличающего всё поколение нигилистов. Застарелый романтик еще может быть у нас без «самолюбия», но возможен ли новейший отрицатель? Ведь это жизненная черта и отсутствие ее именно делает то, что Базарова заподозривают в непринадлежности к здешнему миру, относя его к героическому циклу, к родству с Оссианом наизнанку и т. п. Для того, чтоб высказать оборотную сторону этого характера, мало превосходной сцены с Аркадием у копны сена, надо, чтоб в Базарове по временам или когда-нибудь проскользнул и Ситников. Ядовитым самолюбием Базаров только и может быть связан с действительностью,— это жила из существующего мира к его пупу — и обрезывать ее никак не следовало. Делу, впрочем, пособить легко, если, сохраняя всё презрение к Ситникову, он когда-нибудь заметит Аркадию, что Ситниковых надо беречь на основании правила, изложенного еще князем Воронцовым, который на жалобы о мерзостях какого-то исправника отвечал: «Я знаю, что он негодяй, но у него есть важное достоинство — он ко мне искренно привязан». Наконец, в одном из разговоров Базарова с Павлом Петровичем один из них упоминает о Кавуре, цитирует прямо место из Современника. Это, мне кажется, надо переменить; так близко, обличительно подходить к специальному явлению жизни — нельзя. Повесть отражает его мысль, а не слово, выражение, ухватку. Это, говоря совершенно погегелевски, *шлехте реалитэт*. Но высказав всё это, я вместе с тем мысленно целую лоб ваш за создание этого типа, который обнаруживает обыкновенное ваше чутье общественных явлений и предназначен поучить, отрезвить, задуматься наше время, хотя, разумеется, оно всё сие исполнит с некоторым упорством.

Второе мое замечание будет касаться превосходной Анны Сергеевны. Этот тип нарисован у вас так тонко, что вряд ли и уразумеют его вполне будущие судители. В одном только месте становится он смутен, именно в 25-й главе, где у А. С. в разговоре с Базаровым выражается новая ее покатость в сторону Аркадия. Черты делаются тут так мелки, что требуют сильной умственной лупы, которую не всякий обязан иметь для уразумения их. Кажется, следует намекнуть на новое ее психическое состояние каким-либо сильным оборотом, а то выходит точно японская табакерка, где заключены миниатюрные деревца с плодами, прудики и лодочки, и тем более досадно это, что общий тон повести рельефен, резок и ход ее весьма тверд. А что касается до сцены с Базаровым после получения просьбы Аркадия на бракосоизволение с Катей, то она уже просто невыносима. Это что-то вроде князь кучумовщины или вообще новой российской драматической литературы, где происходит говорение

lib.pushkinskijdom.ru

людей ради говорения и царствует какая-то противная, тепленькая и припахивающая психология. Заместите эту сцену, как хотите, хоть взаимной веселостью разговаривающих, из которых один смеется от злобы, а другая от отчаяния, но заместите непременно, коль дорожите моим уважением.

А сказав это, поздравляю с прекрасной повестью, которая свидетельствует, что автор еще в полном обладании творческих сил, и для меня это было всего важнее узнать. Шуму будет она делать много — этого ожидайте. Она поднимет вопрос не о таланте и художественном достоинстве, а о том — историк ли ее автор или коновод партии. Серьезные писатели всегда рождали подобные вопросы у современников и такого рода споры вокруг известного имени всегда доказывают значительность и важность этого имени. Сколько превосходных подробностей в этой повести, говорить нечего, а занимательность ее такова, что кажется при чтении, будто первая ее строчка стоит рядом с последней — середина так быстро глотается! Я слышал, что гр. Ламберт недовольна романом: этому не верьте. Мир, в который вы ввели ее, так страшен, что гнусность его она смешала с гнусностью создания,— так я объясняю себе ее приговор. Затем, кажется, я добросовестно исполнил задачу, возложенную на меня — и желал бы знать, насколько разделяете Вы сами мои суждения, далеко не неопровержимые.

Жена просила меня тоже благодарить Вас за наслаждение, ей доставленное, да и за память, оказываемую ей. Что сказать о новостях. Грустны, мерзки и страшны в будущем они. Трех студентов взяли в Москве за распространение посредством литографий переводов Бюхнера, Стирнера и русских заграничных произведений. Михайлов, женский эмансипатор, арестован за участие в распространении прокламации к юношеству, изданной за границей. Студенты Петербургского университета положили сжечь все новые билеты на право посещения лекций и прибили к стенам аудиторий объявление, что они принимают перчатку, брошенную им правительством, следствием чего, вероятно, будет временное закрытие университета. Московские профессора прислали энергический протест на грубый циркуляр министра, приглашающий их, по случаю прибавки жалованья, заниматься нравственным образованием юношества, вместо роли растлевателей, которую многие из них прежде брали на себя — и проч.

Тяжело и грустно. Adieu.

П. Анненков

Сентября 26 дня. 1861. Петер⟨бург⟩.[1]

Отдадим должное изумительному чутью Анненкова и пожалеем, что его письма до сих пор находятся под спудом.

Анненков, как, впрочем, и другие, прежде всего отмечает противоречивость Базарова и неопределенность отношения к нему автора, в чем Тургенев не раз признавался. Достаточно напомнить его статью «По поводу „Отцов и детей“» 1869 года и письма 1862 года, чтобы убедиться в этом. В письме к А. А. Фету от 6 (18) апреля 1862 года Тургенев писал: «Хотел ли я обругать Базарова — или его превознести? — *Я этого сам не знаю,* ибо я не знаю, люблю ли я его или ненавижу!»[2] Анненков склонен думать последнее, он видит в Базарове зверскую силу,

[1] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР ф. 7, № 8, лл. 5—8.

[2] И. С. Тургенев, Сочинения, т. 11, стр. 212.

lib.pushkinskijdom.ru

пораженную бесплодием (словечко, которое Тургенев повторит в своих письмах), и убедительно защищает автора от нападок Каткова. В воспоминаниях, будто комментируя это письмо, он рассказывает: «Неужели вы думаете, Михаил Никифорович,— воскликнул я,— что Тургенев способен унизиться до апофеозы радикализму, до покровительства всякой умственной и нравственной распущенности?..» Катков ответил, что он этого не утверждает, но Базаров располагает к себе. На что, разъясняя, Анненков сказал: «...в художественном отношении никогда не следует выставлять врагов своих в неприглядном виде, а напротив, рисовать их с лучших сторон».[1]

Этот эстетический принцип, заметим мы, ставит отрицание на объективную почву: отрицаю идею в высших и лучших ее проявлениях — так можно его сформулировать. Без этого критика врагов будет носить печать личных выпадов и не поднимется до обобщения. Но, с другой стороны, данный эстетический критерий чреват сугубыми последствиями для автора: ставя отрицание на почву объективной реальности, он за ней оставляет последнее слово, что и произошло в «Отцах и детях»: попытка критиковать Базарова с объективных позиций (на которых автор, естественно, во всем удержаться не мог) неизменно приводила к победе Базарова, ибо жизнь была за Базарова. Вот почему Катков и выступил против этого принципа. Не сдаваясь, он ответил Анненкову: не следует забывать, что здесь есть и политический момент, нельзя приносить политику в жертву эстетике.[2]

Анненков обрывает свои воспоминания, и его ответа Каткову мы не знаем. Публикуемое же письмо дает полное основание утверждать, что Анненков согласился с Катковым, пошел на поводу у него. В кабинете Каткова в Леонтьевском переулке, как и следовало ожидать, состоялась сделка либерала с реакционером, причем реакционер учил либерала политике, а либерал реакционера эстетике. Оба остались вполне довольны друг другом. Плодом этой сделки и является письмо Анненкова и все его советы Тургеневу. Они неизменно направлены к дальнейшей дискредитации Базарова, причем автор письма делает вид, что выступает от лица действительности. Он требует подчеркнутого наделения Базарова зоологическим себялюбием, сцены у копны[3] для него мало, нужно, чтобы в Базарове «проскользнул и Ситников», и подсказывает, как это сделать.

Легко понять, кого и что разумеет корреспондент Тургенева, говоря, что «ядовитым самолюбием Базаров только и может быть связан с действительностью — это жила из существующего мира к его пупу»: речь идет о теории разумного эгоизма и лично о Чернышевском. Не лишено интереса: несколько позже, передавая Тургеневу свое впечатление от выступления Чернышевского на вечере Литературного фонда с воспоминаниями о Добролюбове, Анненков пишет, что это было «смешение нахальства, внутренней трусости и неприличия».[4] В таком уродливом виде представлялся вождь революционной демократии либералу.

---

[1] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 549, 550.

[2] Там же, стр. 550.

[3] Речь идет о XXI главе, где Базаров, между прочим, говорит: «А я и возненавидел... мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... да на что́ мне его спасибо? Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну а дальше?» и т. д. Письмо Анненкова, следовательно, говорит о том, что всё это было в первом варианте.

[4] ИРЛИ, ф. 7, № 8, л. 24 об. Чернышевский был «освистан»,— добавляет Анненков.

lib.pushkinskijdom.ru

Вместе с тем Анненков советует снять в разговоре Базарова с Павлом Петровичем цитаты из «Современника» о Кавуре. Тема эта не случайно появилась на страницах романа. Как раз в 1860—1861 годах в русской журналистике развернулась острая борьба вокруг имени вождя пьемонтских либералов графа Кавура. «Современник» резко критиковал линию политического поведения Кавура, его пресмыкательство перед королем, боязнь народного движения, вражду с Гарибальди, фразерство и позу. Имя Кавура постоянно встречается в международных обзорах Чернышевского (отдел «Политика»), Добролюбов говорит о Кавуре в статье «Из Турина», которая является сатирой на буржуазный парламентаризм, и пишет против него уничтожающий памфлет — «Жизнь и смерть графа Камилло Бензо Кавура». В портрете Кавура русские либералы, в том числе и Анненков, узнавали себя и обрушивались на «Современник» с грубой бранью. «Ярость на нас за Кавура,— писал Чернышевский Добролюбову 1 июля 1861 года,— повсюду неописанная».[1] Но цитата, надо полагать, была из статьи в шестом номере «Свистка» — «Два графа», в которой критиковался и Тургенев; она была предметом оживленной переписки Анненкова и Тургенева. Оба негодовали на статью, приписывая ее Добролюбову.[2] Кроме того, Тургенев пристально следил за освещением итальянских дел. Отсюда — имя Кавура в спорах Базарова с Павлом Петровичем и прямая цитата из «Современника». («Свисток» № 6 появился в качестве приложения к «Современнику» № 12 за 1860 год). Анненков советует всё это «переменить» («так близко, обличительно подходить к специальному явлению жизни — нельзя»). Очевидно, выпад против Добролюбова был более чем прозрачен, и Тургенев последовал совету своего друга.

Высказав замечания о Базарове, Анненков горячо благодарит писателя за создание этого типа, который «и предназначен поучить, отрезвить, задуматься наше время». Такова трактовка цели создания романа, вышедшая из уст ближайшего друга и единомышленника Тургенева и не встретившая возражения у писателя.

Дальнейшие замечания относятся к образу Одинцовой и имеют, как и критика сцены Базаров — Одинцова, чисто эстетический смысл, в чем Анненков был непререкаемым авторитетом для Тургенева.

Приписка о политических новостях, будто бы не связанных с романом, на самом деле имела к нему непосредственное отношение: молодежь, о которой писал Тургенев в «Отцах и детях», вставала на путь открытой борьбы с правительством. Писатель не мог не знать, что его слово будет словом в жарком споре, что он выступает за или против студентов Московского университета, взятых под стражу за подпольное издание той самой книги Бюхнера «Материя и сила», о которой так презрительно говорится в романе. Политические события, до предела обнажив перед Тургеневым коллизию его романа, требовали от него при переработке большой ответственности: о последствиях его предупреждали и Тютчевы, и письмо Анненкова, и весь ход политических событий в стране. Писателю предстояло определиться, сделать сознательный выбор: идти на дальнейшее усиление критики Базарова или, наоборот, смягчить эту критику; следовать советам Анненкова и Каткова и всячески принижать Базарова или, отложив печатание, вести переработку в направлении полной реабилитации своего героя. Творческий вопрос был остро политическим вопросом.

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, 1949, стр. 436.

[2] См письмо Анненкова от 29 декабря 1860 года. Труды Публичной библиотеки СССР имени Ленина, вып III, стр 109.

lib.pushkinskijdom.ru

5

В каком же направлении пошла переработка романа?

Исчерпывающий ответ на вопрос мы находим в письме Тургенева к Анненкову от 1 (13) октября 1861 года. Он пишет:

«Любезнейший Павел Васильевич, примите от меня искренюю благодарность за ваше письмо, в котором высказывается мнение о моей повести. Оно меня очень порадовало, тем более, что доверие к собственному труду было сильно потрясено во мне. Со всеми замечаниями вашими я вполне согласен (тем более, что и В. П. Боткин находит их справедливыми) и с завтрашнего дня принимаюсь за исправление и переделки, которые примут, вероятно, довольно большие размеры, о чем я уже написал к Каткову... Боткин... сделал мне тоже несколько дельных замечаний и расходится с вами только в одном: ему лицо Анны Сергеевны мало нравится. Но мне кажется, я вижу, как и что надо сделать, чтобы привести всю штуку в надлежащее равновесие. По окончании работы я вам ее пришлю, а вы доставите ее Каткову. Но довольно об этом и еще раз искреннее и горячее спасибо».[1]

Направление переработки было избрано: Тургенев (также Боткин) вполне согласился со всеми замечаниями Анненкова, что ставит письмо последнего в творческой истории «Отцов и детей» на особое место: по нему мы можем с большой вероятностью судить, как об общем характере переработки, так и об отдельных местах, подвергавшихся переделке, равным образом можем указать на изъятия и вставки, сделанные Тургеневым. Но прежде чем к этому приступить, посмотрим, что написал Тургенев Каткову в тот же день — 1 (13) октября 1861 года, о чем упоминается в предыдущем письме.

«Любезнейший Михаил Никифорович, извините меня, что я вас бомбардирую письмами, но я желал предупредить вас, что вследствие полученного мною письма от Анненкова и замечаний Боткина, которому я здесь читал мою повесть, переделки в „Отцах и детях“ будут значительнее, чем я предполагал, и возьмут у меня около двух недель времени, по истечении которых вы получите аккуратный перечень всех сокращений и прибавлений... Я надеюсь, что вследствие моих поправок фигура Базарова уяснится вам и не будет производить на вас впечатление апотеозы, чего не было в моих мыслях. И другие лица, я полагаю, выиграют».[2]

Черным по белому написано: переделки есть следствие письма Анненкова и замечаний Боткина (о Ламберт мы уже говорили). Согласившись с Анненковым, Тургенев делал то, что и хотелось Каткову; и чем скорее писатель согласился во всем с Анненковым, тем меньше ему приходилось возражать Каткову. Редактору «Русского вестника» было послано это успокоительное письмо за месяц до получения его замечаний о романе, а когда они были получены (29 октября (10 ноября) 1861 года), переработка шла полным ходом, многое было уже переделано, о чем Тургеневу оставалось только известить Каткова, что он и делает. «С вашими замечаньями я согласен,— читаем мы в письме от 30 октября (11 ноября),— почти со всеми,— особенно насчет Павла Петровича и самого Базарова... (Кстати, *спор* между П. П. и Базаровым совсем переделан и сокращен)».[3] Далее Тургенев оговаривает свои несогласия, т. е. отвергает всё то, что в замечаниях Каткова не совпадало

[1] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 543.
[2] И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, стр. 203.
[3] Там же, стр. 204.

lib.pushkinskijdom.ru

с мнениями Анненкова и Боткина, и принимает то, что им соответствовало. Никаких оснований говорить, будто бы Тургенев пасовал перед Катковым, изменял что-нибудь под его давлением, у нас нет. Но зато есть документальное свидетельство того, что он внимательно прислушивался к советам Анненкова, подтвержденным Боткиным.

Выполнение этих советов потребовало большой переработки романа. Ведь нужно было лишить образ Базарова «плутарховского оттенка», отнять у него героику, найти точки касания между ним и Ситниковым и тем изменить соотношение сил Базаров—Кирсановы в пользу Кирсановых. Одновременно нуждалось в углубленной психологической мотивировке и поведение Одинцовой. Выражаясь словами самого автора, нужно было «перепахать» весь роман.[1] Двух недель для этого было явно недостаточно. Работа над романом продолжалась весь октябрь, ноябрь и даже в декабре не была закончена, о чем Тургенев сообщал Анненкову.[2] События, развертывавшиеся в стране, заставили писателя, с одной стороны, усиливать критику Базарова, так как революционному движению Тургенев не сочувствовал, а с другой — не раз вспоминать слова Тютчевых и чуть ли не отказаться от печатания романа, ибо он не желал в начавшейся борьбе открыто становиться и на сторону правительства. Эти колебания, затягивавшие переработку, отражает переписка октября—декабря 1861 года. Вот некоторые места из писем:

П. В. Анненкову. 14 (26) октября 1861 года. «Прошу также вашего совета: не думаете ли вы, что при теперешних обстоятельствах следует отложить печатание моей повести? Поправки все почти окончены, но мне кажется, что надо подождать. Ваше мнение на этот счет решит дело — и я тотчас же дам знать Каткову».[3]

М. Н. Каткову. 30 октября (11 ноября) 1861 года. «Очевидно, что повесть, и по причине современных обстоятельств — и вследствие внутренней своей недоделанности — *пока* должна быть отложена, с чем и вы согласитесь.— Мне очень жаль, что это так вышло, но именно с таким сюжетом надо выйти перед читателем в полном (по возможности) вооружении.— Я хочу всю ее пересмотреть не спеша — перепахать ее.— Полагаю, что все существующие *теперь* затруднения — внутренние и внешние — исчезнут ко времени моего возвращения в Россию, т. е. к весне (к апрелю) — и нам, наконец, удастся пустить это детище гулять по свету».[4]

П. В. Анненкову. 21 ноября (3 декабря). «Каткову я дал знать о нежелании моем печатать „Базарова“ в теперешнем виде — да и он, кажется, этого не желает, а переделка, между нами, еще далеко не кончена».[5]

Очень сложная и противоречивая картина. Не исключено, что наше предположение о причинах отказа печатать роман (нежелание становиться на сторону правительства) не совсем верно: Тургенев прямо говорит только о том, что при теперешних обстоятельствах с таким сюжетом надо выйти при полном вооружении. А о каком вооружении идет речь и против кого оно направлено, мы имеем ясное представление по письму Анненкова: ведь именно оно определило характер и направление переделок — снижалась фигура Базарова, усиливалась его критика, под-

---

[1] Там же.
[2] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 552, 553, 554.
[3] Там же, стр. 552.
[4] И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, стр. 204.
[5] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 553.

lib.pushkinskijdom.ru

черкивалась в нем дикая, будто бесплодная сила, к чему обязывало либеральных писателей обострение революционной ситуации в стране: шел 1861 год.

6

Как помним, Анненков был склонен видеть в Базарове «вонючий нарыв пустой цивилизации, от которого следует поскорее отделаться». Эстетик, либерал, питая глубокое отвращение к Базарову, доходит в письме до откровенной грубой брани, до которой не доходил и Катков. Взгляды Анненкова не совпадали со взглядами самого Тургенева, но при переработке романа писатель всё же учел советы своего друга и усилил «нелепости» Базарова.

Наибольшее число нелепостей падает на сцену у копны, которой Анненков остался вполне доволен (она, очевидно, не подвергалась переработке), и на спор Базарова с Павлом Петровичем Кирсановым (глава X), который был «совсем переделан и сокращен» по рецептуре Анненкова. Только эти нелепости и дают возможность Кирсановым одержать видимость победы над Базаровым, еле-еле, хоть в чем-нибудь показать свою правоту.

Что переделка спора шла в соответствии с замечаниями Анненкова, мы это теперь можем доказать документально. Анненков рекомендовал выбросить разговоры о Кавуре с цитатой из «Современника». Сокращение было сделано, и мы лишились, может быть, лучших страниц романа, а в политическом отношении самых значительных,— спор велся о деятельности либералов, о линии «Современника»; причем говорилось всё впрямую, «близко», «обличительно» (Анненков) — можно только пожалеть об этом изъятии. Но, настаивая на устранении прямого указания на «специальное явление жизни», автор письма одновременно советовал мысль явления облечь в другую форму. Мы знаем, что это была мысль о голом отрицании, о бесплодности базаровского бунта — ее и кладет писатель в основу всей сцены.

Базаров, как известно, отрицает «всё», в том числе искусство и поэзию, Рафаэля и Пушкина. В этом Тургенев не особенно погрешил против истины: отрицать «всё», значит отрицать весь прогнивший строй, со всеми его «надстройками» — прототипы здесь обнаружатся легко в лице, например, Писарева и Стасова. Последний говорил, например: без отрицания Рафаэля наше искусство не может и шагу ступить по пути самостоятельного национального развития, в чем его поддерживал и Тургенев. Но, как видим, это отрицание не было безотчетным, в его основе лежала ясная положительная программа. Другое у Базарова: он отрицает во имя отрицания; взглянув за пределы его отрицания, мы ничего не увидим. Слово «всё» только и было способно обескуражить Павла Петровича и заставить «покраснеть от удовольствия» Аркадия — на большее оно не годилось. Базарову резонно замечают: «Вы всё отрицаете, или, выражаясь точнее, вы всё разрушаете... Да ведь надобно же и строить». (Кстати, эту фразу Тургенев поручает Николаю Петровичу, лицу почти нейтральному в споре, стремившемуся объективно понять или даже принять Базарова, отчего она приобретает большую убедительность). На что Базаров ответил: «Это уже не наше дело... Сперва нужно место расчистить».

Так из шестидесятников никто не думал и не говорил: у них была пусть утопическая, но строго очерченная программа именно строительства, она и была исходной точкой отрицания, чего у Базарова, по воле автора, нет. «Но как же это ломать, не зная даже почему?» — спрашивает Павел Петрович. «Мы ломаем, потому что мы сила». «Да, сила —

lib.pushkinskijdom.ru

так и не дает отчета». Эти две фразы сказаны Аркадием, явно повторявшим слова своего учителя. В ответ Павел Петрович произносит длинную тираду, в которой излагаются мысли Анненкова о Базарове. «Сила! И в *диком* калмыке и в *монголе* есть *сила* — да на что нам она? — Нам дорога цивилизация...; нам дороги ее плоды. И не говорите мне, что эти плоды ничтожны: последний пачкун, *un barbouilleur,* тапёр, которому дают пять копеек за вечер, и те полезнее вас, потому что они представители цивилизации, а не *грубой монгольской силы!* Вы воображаете себя передовыми людьми, а вам только в калмыцкой *кибитке* сидеть!» Не трудно заметить, что эта тирада и текстуально восходит к письму Анненкова. Сравним у Анненкова: «...этот господин, наоборот, видит в Базарове... *монгола...*, зверская, животная *сила* его... увеличивает отвращение к нему... Весь тип целиком есть осуждение *дикого* общества, где он мог родиться, и если сделается известен иностранцам, то будет ими приводиться в свидетельство того *грубого, кибиточного* и зверообразного состояния, в котором находится наше государство...»

Тургенев не только положил мысль письма Анненкова в основу одной из главных сцен, но и использовал это письмо в качестве художественного материала.

В целях развенчания героя Анненков советовал писателю сделать так, чтобы в Базарове по временам или когда-нибудь проскользнул и Ситников. Несмотря, выражаясь языком Анненкова, на дикость этого совета, грубо нарушающего логику образа, Тургенев последовал ему. И вот в XV главе мы читаем: Аркадий представил Одинцовой «Базарова и с тайным удивлением заметил, что он как будто сконфузился, между тем как Одинцова осталась совершенно спокойною, по-вчерашнему. Базаров сам почувствовал, что сконфузился, и ему стало досадно. „Вот тебе раз! — бабы испугался!“ подумал он и, *развалясь в кресле, не хуже Ситникова,* заговорил преувеличенно развязно, а Одинцова не спускала с него своих ясных глаз». Напомним, что Ситников, находясь у Кукшиной, «успел развалиться в креслах и задрать ногу кверху» (глава XIII).

Сравнение нелепое, оно не соответствует ни тому, что мы знаем о Базарове, ни тому, что нам известно о Ситникове. Анненкову мы обязаны этим совершенно искусственным пассажем, и он в романе, что увидим ниже, не случаен.

Внял Тургенев и другому «конкретному предложению» Анненкова — в целях обличения *«ядовитого самолюбия»* заставить Базарова, «сохраняя всё презрение к Ситникову», когда-нибудь сказать Аркадию, что «Ситниковых надо беречь на основании правила, изложенного князем Воронцовым, который на жалобы о мерзостях какого-то исправника отвечал: „Я знаю, что он негодяй, но у него есть важное достоинство — он ко мне искренно привязан“». Подобное суждение Базарова о Ситникове Тургенев послушно вводит в роман. В ответ на замечание Аркадия — зачем «этот глупец Ситников пожаловал» к Одинцовым — Базаров *«произнес следующее»:*

«— Ты, брат, глуп еще, я вижу. Ситниковы нам необходимы. Мне, пойми ты это, мне нужны подобные олухи. Не богам же, в самом деле, горшки обжигать!..

Эге, ге!..— подумал про себя Аркадий, и тут только открылась ему на миг вся *бездонная пропасть базаровского самолюбия.*— Мы, стало быть, с тобою боги? то есть — ты бог, а олух уж не я ли?

— Да,— повторил угрюмо Базаров,— ты еще глуп» (глава XIX; курсив мой.— *В. А.*).

lib.pushkinskijdom.ru

Базаров посрамлен, что и требовалось доказать. Вся сцена шита белыми нитками. Не мог Базаров так сказать, потому что он поистине огромен, и не ему становиться на ходули или окружать себя дураками. Но если вдруг и появилось такое желание, у него хватит ума промолчать об этом, ведь это признание не возвышает, а унижает его. И перед кем же гарцует Базаров — перед Аркадием! Здесь открывается не бездонная пропасть базаровского самолюбия, а полная невозможность для Тургенева естественными средствами дискредитировать своего героя, и он прибегает к натяжкам. Приведенная сцена лишена естественности. Базаров делает свое заявление о Ситникове ни к лугу, ни к болоту — некуда было вставить. Весь разговор придуман и не весьма удачно. Вопрос Аркадия носил очень простой смысл: зачем Ситников прибыл к Одинцовым? И вдруг: мне нужны подобные олухи. Для чего они Базарову понадобились у Одинцовых — одному богу известно. Ответ бессмыслен. Потому-то Тургенев и не написал «Базаров отметил», «сказал», «возразил» (это не подходило), но — *«произнес следующее»,* т. е. сделал заявление, декларацию без всякого повода, а затем два раза «послал дурака» своему собеседнику («ты глуп», «ты еще глуп») — и перед Аркадием тут только, разом всё открылось!

И этой несуразной сценой мы опять-таки обязаны Павлу Васильевичу Анненкову, она написана по его подсказке.[1]

Подобные вещи встречаются в романе довольно часто. Базаров нередко говорит то, что ему несвойственно, или так, как не мог бы сказать. Знаменитые слова: «Мой дед землю пахал» он произносит «с надменною гордостию». Гордость понятна, надменность — нет, она идет не от Базарова, а от Тургенева, точнее — от Анненкова.

И при всем том Базарова некому было разоблачать в романе — все перед ним были мелки и ничтожны. Катков предлагал поручить это сделать мужику и Одинцовой, но Тургенев отверг такое предложение (Одинцова не могла «иронизировать» над Базаровым, а мужик не мог «стоять выше» его) [2] и принялся за дело сам. Вслед за сценой разговора Базарова с мужиком (глава XXVII) Тургенев не выдерживает роли беспристрастного наблюдателя и буквально набрасывается с бранью на своего героя: «Увы! презрительно пожимавший плечом, умевший говорить с мужиками Базаров (как хвалился он в споре с Павлом Петровичем), этот самоуверенный Базаров и не подозревал, что он в их глазах был все-таки чем-то вроде шута горохового...»

Утверждаем, что и эта вставка, непосредственно продолжающая спор Базарова и Павла Петровича, тоже является плодом переработки романа.

По совету Анненкова шла работа и над образом Анны Сергеевны. Анненков требовал, чтобы была объяснена «новая ее покатость в сторону Аркадия». Таким объяснением мы считаем разговор Одинцовой с Базаровым во время прогулки, невольно подслушанный Катей и Аркадием (глава XXVI). Правда, это только наше предположение, хотя и очень вероятное; подтвердить или отвергнуть его могла бы только первоначальная рукопись романа. Что же касается до сцены в кабинете Один-

[1] Нельзя в качестве курьеза не отметить: Г. А. Бялый видит в этой сцене «прозрачный намек» на то, что революционер Базаров собирается действовать и ему потребовался Ситников (История русской литературы, т. VIII, ч. 1. Изд. АН СССР, М.— Л., 1956, стр. 364—365). Примем такое толкование, и у нас получится, что «революционер» Базаров считает революцию делом, не достойным себя: революцию должны делать не боги, а олухи.

[2] И всё же Одинцова порой иронизирует, а мужик, пожалуй, «стоит выше». Впрочем, вопрос еще требует «доследования».

lib.pushkinskijdom.ru

цовой после просьбы Аркадия на брак с Катей (эту сцену Анненков считал «просто невыносимой»), то она была целиком переделана в полном соответствии с пожеланиями Анненкова и по его плану. Это можно утверждать со всей определенностью.

Анненков требовал: «Заместите эту сцену, как хотите, хоть *взаимной веселостью* разговаривающих, из которых *один смеется от злобы, а другая от отчаяния,* но заместите непременно, коль дорожите моим уважением». Тургенев так и сделал: Базаров стал смеяться *от злобы,* что мы считаем неоправданным, а Одинцова *от отчаяния,* что вполне соответствовало всей ситуации и состоянию героини. Приведем эту сцену с некоторыми сокращениями.

«На следующий день, рано поутру, Анна Сергеевна велела позвать Базарова к себе в кабинет и *с принужденным смехом* подала ему сложенный листок почтовой бумаги. Это было письмо от Аркадия: он в нем просил руки ее сестры.

Базаров быстро пробежал письмо и сделал усилие над собою, чтобы не выказать *злорадного чувства,* которое мгновенно вспыхнуло у него в груди.

— Вот как,— проговорил он...— Что же вы намерены теперь сделать?

— Что́ *вы* мне посоветуете? — спросила Анна Сергеевна, *продолжая смеяться.*

— Да я полагаю,— ответил Базаров *тоже со смехом, хотя ему вовсе не было весело и нисколько не хотелось смеяться, так же как и ей:*— я полагаю, следует благословить молодых людей...

Одинцова прошлась по комнате. *Ее лицо попеременно краснело и бледнело.*

— Вы думаете? — промолвила она...— Как это я ничего не видала? Это меня удивляет!

Анна Сергеевна *опять засмеялась и тотчас отворотилась.*

— Нынешняя молодежь больно хитра стала,— заметил Базаров и *тоже засмеялся.*— Прощайте...

— Разве вы уезжаете?.. Останьтесь... *с вами говорить весело...*» (глава XXVI; курсив мой, кроме слова «вы».— *В. А.*).

Взаимная веселость, смех от злобы, смех от отчаяния,— всё это советовал Анненков. И здесь Тургенев прислушался к голосу «благоразумного советника».

Мы привели из романа только те места, зависимость которых от письма Анненкова текстуально устанавливается, не вступая в сферу домыслов и предположений. Можно предполагать, что эта зависимость сказалась на всей переработке романа, принявшей большие размеры и продолжавшейся более трех месяцев. В пределах этой общей несомненной зависимости можно делать с большей или меньшей вероятностью отдельные частные предположения, истинность которых окончательно будет установлена лишь тогда, когда исследователи получат доступ к первоначальной рукописи романа.

Сейчас ясно одно: следуя советам Анненкова, Тургенев портил свой роман в идейном и в художественном отношении. Поправки оказались не столь малыми, как предполагалось, вводить их было трудно, они не были естественными, смена одного требовала изменения другого; веревочка вилась, работа затягивалась — ни двух недель, ни двух месяцев не хватило. Но и отказаться от нее он не мог: Базаров не произвел нужного впечатления, что единодушно подтвердили все советчики — Ламберт, Боткин, Анненков.

lib.pushkinskijdom.ru

Тургенев мучается в тисках неразрешимых противоречий. После месяца работы роман представляется ему внутренне недоделанным. И, смеем утверждать, чем больше писатель «доделывал» свой роман, тем больше он становился «недоделанным», ибо поправки шли не от жизни, а от авторской субъективности, они не соответствовали сложившемуся образу как таковому, были внешними, в результате чего нарушалась целостность характера — одно из непременных условий художественности. Реалистическая эстетика вступала в противоречие с авторской идеей.

Писатель просит Каткова отложить печатание романа до весны, но Катков не согласился ждать и потребовал присылки поправок. «На днях должен был послать успокоительную телеграмму Каткову в ответ на исполненное брани и упреков письмо... Всё дело возгорелось по поводу моей злополучной повести, поправки которой всё еще не кончены»,— пишет Тургенев Анненкову 11(23) декабря 1861 года.[1] Но, успокоив Каткова, Тургенев не сумел выслать в декабре поправки в Москву, и роман не был напечатан в январском номере «Русского вестника». Тогда Катков посылает своего сотрудника Н. В. Щербаня в Париж, и тот, торопя Тургенева и помогая ему (он перебелял рукопись), наконец, привозит поправки, о чем в январе 1862 года секретарь редакции «Русского вестника» Н. Васильев извещает Анненкова: роман не пошел в первой книжке журнала, потому что Тургенев опоздал с поправками, с ними едет Щербань из Парижа.[2]

Поездкой Н. В. Щербаня в Париж в январе 1862 года и напечатанием романа в февральском номере «Русского вестника», вышедшего в марте 1862 года, заканчивается второй этап творческой истории «Отцов и детей» и начинается третий.

7

Прочитав 5—6 апреля «Отцов и детей» в журнале, Тургенев пишет Анненкову и Боткину только об опечатках. В то же приблизительно время он просит Ламберт и Боткина сообщить свое «окончательное», повторное, суждение о романе после его переработки, а Достоевского и Герцена, которым первоначальный вариант был неизвестен, вообще высказаться о своем произведении, причем на Герцена сетует за медлительность.

Окончательного приговора Ламберт и Боткина мы не знаем, да он, полагаем, и не имел для писателя особого значения: с ними Тургенев говорил об «Отцах и детях» достаточно, чего-либо существенно нового они сказать не могли, поскольку роман в основе не изменился. Суждения же Достоевского и Герцена писатель ожидал с нетерпением.

Достоевский, дав восторженный отзыв об «Отцах и детях», заметил, однако, в нем «копотливость» и некоторые изъяны, причем художник указал, что в разговоре Базарова с Аркадием о дуэли «недостает чего-то», и тем безошибочно угадал пропуск. Мнение Достоевского потрясло Тургенева своей проникновенностью в замысел образа Базарова и глубоко верным ощущением всей ткани художественного создания. «Я только руки расставлял от изумленья — и удовольствия. Точно вы в душу мне вошли и почувствовали даже то, что я не счел нужным вымолвить»,— так писал Тургенев Достоевскому. Отзыв художника, психолога, «мастера», так взволновавший и покоривший Тургенева, заста-

[1] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 553—554.
[2] ИРЛИ, ф. 7, № 8, л. 20 об.

lib.pushkinskijdom.ru

вил впервые подумать о восстановлении некоторых изъятий. Но мы должны повторить выписку из того же письма:

«Вот еще вам доказательство, до чего вы освоились с этим типом: в свидании Аркадия с Базаровым, в том месте, где, по вашим словам, недостает чего-то, Базаров, рассказывая о дуэли, трунил над *рыцарями,* и Аркадий слушал его с тайным ужасом и т. д.— я выкинул это — и теперь сожалею: я вообще много перемарывал и переделывал под влиянием неблагоприятных отзывов — и от этого, может быть, и произошла та копотливость, которую вы заметили».[1]

Только после письма Достоевского и только в письме к Достоевскому Тургенев выражает сожаление о сделанном изъятии. В письмах к Ламберт, Боткину и Анненкову — об этом ни слова, ибо под влиянием их отзывов велась переработка, а упрекать своих друзей писатель не стал.

Трудно переоценить роль Достоевского на последнем этапе работы над романом. Но он был не единственным человеком, замечания которого решили вопрос о восстановлении наиболее характерных мест. Ему на помощь пришел Герцен, письмо которого к Тургеневу об «Отцах и детях» было для автора не менее важным, чем и письмо Достоевского, хотя первое написано, очевидно, с других позиций, нежели второе. У Достоевского было, вероятно, художественно-психологическое обоснование критических замечаний, у Герцена же социально-политическое, философское, историческое. Достоевский соглашался с авторской идеей образа, давая ему трагическую трактовку,[2] Герцен, наоборот, отвергал ее. Но в чем-то они и совпали.

Ввиду большого значения письма Герцена приводим его почти полностью.

«Ты сильно сердился на Базарова, с сердцов карикировал[3] его, заставлял говорить нелепости, хотел его покончить „свинцом“ — покончил тифусом, а он все-таки подавил собой и пустейшего человека с душистыми усами, и размазню отца и бламанже Аркадия. За Базаровым мастерски очерченные лица лекаря и его жены,— совершенно живые и живущие не для того, чтоб поддерживать твою полемику, а потому, что родились. Это — люди в самом деле. Мне кажется, что ты, как достолюбезный бреттёр, остановился на дерзкой, сломанной, желчевой наружности, на плебейско-мещанском обороте и, приняв это за оскорбление, пошел далее. Но где же объяснение, каким образом сделалась его молодая душа черствой снаружи, угловатой, раздражительной?.. Что воротило в нем назад всё нежное, экспансивное?.. Не книга же Бюхнера?

Вообще, мне кажется, что ты несправедлив к серьезному, реалистическому, опытному воззрению и смешиваешь с каким-то грубым, хвастливым материализмом, но ведь это — вина не материализма, а тех „Неуважай-Корыто“, которые его скотски понимают. Идеализм в них также гадок.

Requiem на конце, с дальным аппрошем[4] к бессмертию души, хорош, но опасен: ты эдак не дай стречка в мистицизм.

Вот на первый случай налету схваченное впечатление. Мне кажется, что великая сила твоего таланта не в Tendenzschrift'-ах. Если б, пи-

---

[1] И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, стр. 210.

[2] Письмо Достоевского не опубликовано до сих пор. Но мы глубоко убеждены, что именно оттуда идет рассуждение о трагизме Базарова, повторенное Тургеневым в письме к Случевскому, и чего до письма Достоевского писатель «не счел нужным вымолвить».

[3] Т. е. выставил в смешном виде.

[4] Приближением.

lib.pushkinskijdom.ru

савши, сверх того, ты забыл о всех Чернышевских в мире, было бы для Базарова лучше».[1]

В этом письме необходимо отметить следующие моменты.

Главное. Тургенев, по мнению Герцена, был необъективен в освещении фигуры Базарова, к чему привела полемика с Чернышевским. Субъективность писателя не осталась за пределами романа, а определила неполноту раскрытия образа (писатель остановился на наружности его, не объяснив происхождения), подчас неестественность слов и поведения героя («карикировал», «заставлял говорить нелепости»), а также искусственность предлагаемых объяснений характера (книга Бюхнера). Но при всем том, и это совершенно объективный факт, идущий от жизни, Базаров подавляет Кирсановых. Реализм победил тенденцию писателя.

Второе. Тургенев несправедлив к материализму и для полемики с ним избрал грубое, примитивное, «скотское» понимание его. Важная и характерная страница истории философии. В борьбе с материализмом идеализм всегда избирал низшие формы материализма или огрублял и оглуплял его представителей и только такой ценой одерживал победу. Тургенев исключения не представляет.

Третье, органически связанное со вторым. Герцен предупреждает Тургенева: «не дай стречка в мистицизм», симптомы чего явно чувствуются в конце романа. Предупреждение было своевременным, но оно не помогло — в конце жизни «стречка» в мистицизм Тургенев таки дал.

И последний совет: откажись от своей тенденции, от полемики с Чернышевским — и ты выиграешь как художник,— гениальный совет человека, видевшего ход истории.

По глубине понимания романа и его противоречий, по силе раскрытия философской проблематики «Отцов и детей», по проникновенности характеристики таланта Тургенева, по чуткости уловленной опасности, грозящей писателю (и всё это на одной страничке дружеского письма!) — ничего равного о Тургеневе мы не знаем.

В ответном письме Тургенева было более дипломатии, чем искренности, и совсем не было разговора по существу герценовских замечаний. Писатель, отклоняя упрек в раздражении против Базарова, уверяет, что «чувствовал к нему „влеченье, род недуга“», «что противное раздражению чувство светится во всем, в его смерти и т. д.».[2] Все это было бы хорошо. Но в письме к Фету, написанному за десять дней до ответа Герцену (6 (18) апреля 1862 года), Тургенев говорил несколько иное, а именно: «Хотел ли я обругать Базарова — или его превознести?— Я *этого сам не знаю,* ибо я не знаю, люблю ли я его или ненавижу!» [3] Следовательно, речь идет о кричащих противоречиях в романе, о чем и писал Герцен. И если бы Тургенев был с ним так же откровенен, как с Фетом, то возражений не последовало бы. Но не в этом суть. Ведь Герцен говорил не просто о том, что чувствовал писатель, когда писал роман, а о творческих результатах, о насильственном умерщвлении героя, о глупостях, которые Базаров говорит по милости автора, и т. д.,— вот на что Тургенев должен был ответить Герцену. И об этом писатель предпочитал умолчать, как и о книжке Бюхнера, как и о полемике с Чернышевским.

Ни исторически, ни эстетически перед Герценом Тургенев оправдаться не смог. Его письмо — свидетельство полного поражения по за-

[1] А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем. Под редакцией М. К. Лемке, т. XV, ГИЗ, П., 1920, стр. 109.

[2] И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, стр. 216, 217.

[3] Там же, стр. 212.

lib.pushkinskijdom.ru

тронутым Герценом вопросам, в нем — отказ от спора, стремление найти себе оправдание и невозможность это сделать, отсюда — желание пойти на компромисс, что нам сейчас особенно важно.

«Милый А. И.,— пишет Тургенев.— Немедленно отвечаю на твое письмо, не для того, чтобы защищаться, а чтобы благодарить тебя и в *то же* время заявить, что при сочинении Базарова я не только не сердился на него, но чувствовал к нему „влеченье род недуга",— так что Катков на первых порах ужаснулся и увидал в нем *апофеозу* „Современника" и вследствие этого уговорил меня выбросить немало смягчающих черт, в чем я раскаиваюсь».[1]

Тургенев сетует на своих советников, не рад, что послушался их. Суждения Достоевского и Герцена, таким образом, снимали с Тургенева опеку Анненкова и Каткова, приговоры которых теряли свою обязательность. 28 апреля 1862 года (дата письма к Герцену) и можно датировать время, когда вопрос о восстановлении некоторых «смягчающих» мест романа был решен окончательно и бесповоротно. Это смягчение образа одновременно усиливало правоту героя, утверждало «торжество демократизма над аристократией». Равным образом и точно угаданное Достоевским место разрыва художественной ткани романа указывало, что именно и как надо восстанавливать. Тургенев прежде всего ликвидирует разрыв — восстанавливается знаменитое: «Да, брат..., вот что значит с феодалами пожить. Сам в феодалы попадешь и в рыцарских турнирах участвовать будешь». Восстановление этого звена вытягивало и всю цепь антидворянских высказываний Базарова — восстанавливается и второе слово презрения к дворянам: «Ваш брат, дворянин, дальше благородного смирения или благородного кипения дойти не может, а это пустяки. Вы, например, не деретесь — и уж воображаете себя молодцами,— а мы драться хотим. Да что!» К этим же двум непосредственно примыкает и третье восстановленное место: «И мать приласкайте. Ведь таких людей, как они, в вашем большом свете днем с огнем не сыскать».

Трудно не заметить идейного и художественного единства восстановленных [2] мест, они находятся во внутренней связи между собой и имманенты образу. Это — не вставки. Восстановление, следовательно, было процессом органическим. Реставрация ряда мест поэтому неизбежно требовала и устранения того, чему они противоречили. Если Базаров, пожив с феодалами, сам в феодалы попал и поневоле стал в рыцарских турнирах участвовать, т. е. жил по законам той среды, в которой очутился, то можно ли упрекать его в том, что оказался неблагодарным? С другой стороны, фраза: «Ему и в голову не пришло, что он в этом самом доме нарушил все права гостеприимства» становилась нелепой и потому, что она смещала психологический рисунок: кое-что Базарову таки пришло в голову. Рассказывая о дуэли, он был явно смущен, а, поняв Аркадия, которому на сердце «и жутко сделалось и как-то стыдно», стал трунить над собой, тем самым еще более выдавая свое смущение. Все это начисто исключало авторский упрек в равнодушии к происшедшему. Психологическое правдоподобие страдало, писатель противоречил сам себе, и он выбросил неуместное: «Ему и в голову не приходило...» [3]

---

[1] И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, стр. 216.

[2] Это слово употребляем утвердительно только по отношению к первым двум, поскольку наличие их в рукописи до переработки засвидетельствовано самим автором; по отношению к третьему месту — предположительно, хотя и с очень большой вероятностью.

[3] Одновременно на это, как на грубую фальшь, указывал критик «Современника» Антонович. Тургенев как бы убирал фальшь, но существенных изменений от этого не происходило.

lib.pushkinskijdom.ru

Важно отметить, что нарушение правды образа в сцене с Аркадием («недостает чего-то») бросилось в глаза именно психологу — Достоевскому.

Восстановление фразы умирающего Базарова о своих родителях, конечно, делалось не только по причине ее социальной значимости — оно было «смягчающим» и восстанавливалось с учетом опять-таки психологической мотивировки: она говорила о нежности Базарова к матери и отцу, о сыновней любви к ним. Может быть, в словах умирающего прозвучало и раскаяние, что он проторчал у Кирсановых и Одинцовых, а не пожил дома, и итог наблюдений последних дней: в вашем большом свете таких людей, как родители, днем с огнем не найдешь, и новая досада на себя за то, что влюбился-то именно в большом свете. Как бы то ни было, это слова огромной социально-психологической нагрузки и сложности. Восстановление их, поскольку творческое воображение уже фиксировалось на этом предмете, привело к добавлению слова «добрейший» в фразе: «презабавный старикашка и добрейший» (об отце) и перемене слова «часто» на «иногда» в фразе: «часто тупые или бессмысленные выходки» Базарова по отношению к отцу. Это — исправления одной группы, находящиеся во взаимосвязи. Но Тургенев, правя последнюю фразу, не изъял из нее бранных и неуместных эпитетов, хотя и не привел ни одной «тупой или бессмысленной» выходки Базарова. Здесь тоже была своя логика, но только не логика образа.

Таковы основные поправки, внесенные Тургеневым в текст романа издания 1862 года. Работа была тонкой, если не сказать, филигранной. Внутренняя закономерность поправок несомненна.

Восстановление закончено. А с ним закончился третий — и последний — этап творческой истории романа «Отцы и дети».

Творческая история политического романа «Отцы и дети» есть прежде всего история политическая. Она отражает судьбы русского либерализма в годы революционной ситуации, когда либералы заключили союз с реакционерами против революционных демократов. К этому союзу вынуждены были примкнуть Анненков, Боткин и Тургенев, лично колебавшийся между Герценом и Катковым. Вместе с тем противоречия романа и его творческой истории говорят нам не только об этих колебаниях, но и о том, что правда жизни была за Базаровым. Но если правда жизни приводила к торжеству Базарова, то попытка развенчать его заставляла покидать почву действительности, отказываться от обязательных норм эстетики реализма, что отражалось на органичности произведения и его художественной целостности. Между этими двумя полюсами — рассказать правду в ущерб своей тенденции и провести свою тенденцию в ущерб правде — и колеблется писатель на всем протяжении создания романа.

Творческая история романа — история драматических, непримиримых противоречий. Для реалиста выход из противоречий на широкие просторы свободного творчества мог быть только один — примкнуть к передовой исторической тенденции своего времени. Только с передовой идеей мирится жизнь, только передовая идея жизненна.

lib.pushkinskijdom.ru

А. БУШМИН

ЭВОЛЮЦИЯ РЕАЛИЗМА САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА В 80-е ГОДЫ

Несмотря на тяжелую болезнь и правительственные преследования, М. Е. Салтыков-Щедрин до последних дней своей жизни сохранил неувядающую художественную силу и редкую в подобных обстоятельствах творческую активность. В 80-е годы он завершил «Современную идиллию», создал «Письма к тетеньке», «Пошехонские рассказы», «Пестрые письма», «Мелочи жизни» и такие произведения, как «Сказки» и «Пошехонская старина», которые наряду с «Губернскими очерками», «Историей одного города» и «Господами Головлевыми» послужили основанием широкой известности Щедрина-художника. Уже по своему количеству и значительности написанное Щедриным в 80-е годы представляет достаточный материал для широких исследований историко-литературного и теоретико-эстетического характера.

Однако, выделяя отдельный период из общего творческого пути писателя для специального исследования, нельзя руководствоваться соображениями формального «удобства» или просто признанием достаточного количества материала и важности темы. Избираемый для изучения период должен иметь определенную объективную самостоятельность, обусловленную как своеобразием исторического отрезка времени, так (в связи с этим или независимо от этого) и признаками идейно-художественного своеобразия творчества писателя в этот период. Последние произведения Щедрина отвечают указанным требованиям. Являясь закономерным продолжением и развитием предыдущего творчества писателя, они вместе с тем заключают в себе такие черты, которые обусловлены временем их написания и свидетельствуют о существенных качественных сдвигах в щедринском реализме.

Восьмидесятые годы в истории России — понятие, достаточно установившееся в своих главных определяющих чертах. Это был период дикой правительственной реакции, стремившейся путем жестокого полицейского террора задушить революционное движение в стране и укрепить экономическое положение и политическую роль дворянства. Это был период широкой общественной реакции, когда разгромленное царизмом народничество переживало идейный крах, вырождалось в трусливый либерализм, в мещанский оппортунизм, противопоставило «наследству 60-х годов» проповедь теории «малых дел». И вместе с тем это же десятилетие знаменательно началом массового пролетарского движения и возникновением марксизма в России, свидетельствовавшими о переходе к новому, более высокому историческому этапу освободительной борьбы.

Творчество Салтыкова-Щедрина, всегда служившее художественным зеркалом и орудием общественной борьбы, ярко отразило в себе характерные признаки 80-х годов. Сатирик показал и заклеймил с позиций революционного демократа все существенные проявления политической и общественной реакции. И хотя для Щедрина остался недоступным великий исторический смысл зарождавшегося массового рабочего движения

lib.pushkinskijdom.ru

и проникновения идей марксизма в Россию, он всё же уловил «подземное гудение» приближающихся революционных выступлений масс.

Перемена общественной ситуации в 80-х годах наложила свою печать не только на содержание, но в связи с этим и на художественную форму произведений Щедрина, поэтому можно с полным основанием рассматривать 80-е годы как особый, новый этап творчества писателя.

Однако литературная деятельность Салтыкова-Щедрина этого периода остается до сих пор наименее изученной. Кроме соответствующих глав в известных монографиях В. Я. Кирпотина и Я. Е. Эльсберга, об этом периоде (если не считать богатой литературы собственно о «Сказках») написано лишь несколько статей исследовательского характера. В первую очередь должны быть отмечены работы В. В. Гиппиуса, В. А. Десницкого, Д. О. Заславского, С. А. Макашина. Особенно слабо изучена литературная деятельность Щедрина после закрытия «Отечественных записок», а между тем именно в это время в творчестве писателя произошли весьма существенные перемены. Один из недостатков современного щедриноведения заключается именно в том, что оно чрезмерно застревает в ранних периодах творчества писателя. Если в прошлом это было неизбежно по той простой причине, что всякое дело надо начинать с начала, то теперь становится всё более очевидной неправомерность преувеличения роли фактов ранней долитературной и литературной биографии Салтыкова-Щедрина, недооценки значения последующего общественного опыта в идейно-художественном развитии писателя. Только правильно оценив позднейший этап, можно вынести окончательное суждение относительно роли, значения и своеобразия этапов более ранних и таким образом проследить основные закономерности общей эволюции творчества писателя.

Мировоззрение и жизненный опыт писателя, содержание общественной жизни, отражавшейся в его произведениях, цензурные и биографические условия литературной деятельности, опыт мастерства,— всё это были величины, изменявшиеся во времени. Взятые в совокупности и их взаимной обусловленности, они по-разному сказывались на разных этапах творчества Салтыкова-Щедрина и тем самым определяли эволюцию его реализма на протяжении сорока лет. Не упуская, по возможности, из виду ни одного из тех факторов, которые влияли на эволюцию творчества Щедрина, мы пытаемся в настоящей статье, ограничиваясь пределами последнего десятилетия литературной деятельности писателя, обнаружить внутреннюю логику смены и взаимодействия его творческих замыслов, найти причины этой эволюции как в общественной жизни, так и в специфике идейно-творческого развития сатирика, проследить, какие общественные проблемы интересовали Щедрина преимущественно на данном этапе, какие задачи преследовал он прежде всего в освещении этих проблем и какие изменения претерпевала в связи с этими и другими условиями его художественная манера. Таковы главные вопросы, определяющие основное содержание и направление предлагаемой читателю работы. Учитывая всю сложность этой задачи, считаем необходимым сразу же заявить, что в наши намерения входит не полнота охвата и подробность анализа многостороннего процесса творчества, а выяснение лишь основных закономерностей эволюции реализма Щедрина на последнем этапе его литературной деятельности.

1

Своеобразие произведений Щедрина, написанных в 80-е годы, особенно после закрытия «Отечественных записок» в апреле 1884 года, было замечено еще современниками писателя, хотя при этом делались оши-

lib.pushkinskijdom.ru

бочные выводы о коренной перемене в мировоззрении сатирика, о его религиозно-нравственном «смирении» и идейном «поправении», о его отходе с позиции социально-политической борьбы к проповеди классовой гармонии. Советские исследователи, отвергая эту либеральную фальсификацию, справедливо отмечают, что в последние годы своей литературной деятельности Щедрин не только не отступил от своих прежних революционно-демократических воззрений, но и сделал шаг вперед в их развитии.

Однако следует признать, что до настоящего времени советские щедринисты, борясь против либерально-народнических интерпретаций идейных позиций Щедрина в последние годы его жизни, не столько опровергали старые ошибочные концепции, сколько просто отвергали их. Новые и более правильные концепции очень часто страдают слабостью конкретной аргументации, не учитывают того эстетического своеобразия, которое было характерно для последних произведений Щедрина, и потому не имеют достаточной убедительности. Так, например, В. Я. Кирпотин не без основания упрекает народнических критиков в непонимании ими содержания и художественных особенностей «Мелочей жизни». Однако, объясняя особенности данного произведения, современный исследователь проявляет не больше, а меньше чутья, нежели прежние критики.

В. Я. Кирпотин решительно отказывается признать справедливыми замечания Н. К. Михайловского о том, что в «Мелочах жизни» сатирик является «как бы уставшим смеяться и негодовать» и что «к торжеству мелочей Салтыков не всегда относился только с грустью, как в последние годы своей жизни. Раньше он встречал его то бурным негодованием, то беспощадным смехом».[1]

Что же предлагает В. Я. Кирпотин, отвергая суждения «недальновидных критиков, мысливших по инерции, не видевших в прошлом подобного метода сатиры»? Предлагает считать, что «Мелочи жизни» *«дают наряду с „Современной идиллией" самую злую,* самую беспощадную картину реакции восьмидесятых годов» [2] Подчеркнутые нами слова свидетельствуют, что исследователь мыслит именно «по инерции», уравнивая такие столь разнящиеся по художественной тональности произведения, как «Мелочи жизни» и «Современная идиллия». Так обстоит дело с пониманием «художественного своеобразия», которого, в сущности, исследователь не видит в «Мелочах жизни». А вот что говорит он относительно их содержания: «Они рисуют не только произвол властей и реакционную политику правительства,— в „Мелочах жизни" Щедрин показывает *нравственное бессилие угнетенных,* если они терпеливо переносят рабство, если они погрязли в *узко шкурных вопросах,* если они гибнут, не протестуя».[3] В этих определениях политическое бесправие, материальная нищета, культурная отсталость угнетенных, о чем и идет речь в большинстве рассказов, составляющих цикл «Мелочи жизни», непозволительным образом подменена психологическим понятием «нравственного бессилия».

Что же касается «узко шкурных вопросов», то в «Мелочах жизни», применительно к угнетенным, Щедрин освещает только один «шкурный вопрос», действительно целиком поглощающий их существование,— это поиски дневного пропитания, добываемого каторжным трудом, который иногда приносит им кусок хлеба, а иногда преждевременную смерть («Черезовы муж и жена», «Сельская учительница», «Портной Гришка»).

[1] Н. К. Михайловский, Сочинения, т. V, СПб., 1897, стб. 221, 224; В. Кирпотин. М. Е. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. Изд. «Советский писатель». М., 1955, стр. 515.

[2] В. Кирпотин, ук. соч., стр. 516. Курсив мой.— *А. Б.*

[3] Там же. Курсив мой.— *А. Б.*

lib.pushkinskijdom.ru

Заметим также, что выражение «узко шкурные вопросы» в применении к подобного рода фактам борьбы за существование Щедрин не считал вполне уместным. Как видим, исследователь не обратил внимания на ту значительную дистанцию, которая отделяет мнимых «шкурников» из «Мелочей жизни» от подлинных шкурников «Современной идиллии».

В ходе дальнейшего анализа произведения В. Я. Кирпотин отчасти исправляет просчеты своих вводных обобщающих положений и, в частности, с большим вниманием анализирует рассказ «Портной Гришка» — один из наиболее сильных в цикле «Мелочи жизни». За всем тем приходится признать, что в споре с народническими критиками о «дальновидности», затеянном в связи с вопросом о своеобразии «Мелочей жизни», В. Я. Кирпотин не оказался победителем. Если Н. К. Михайловский при всей его народнической ограниченности все же сумел уловить некоторые черты идейно-эстетического своеобразия «Мелочей жизни», то его современный аппонент ничего этого не заметил.

Да, современные Щедрину критики заблуждались, а порой и прямо шли на фальсификацию в оценке идейных воззрений Щедрина периода 80-х годов. Но чем же все-таки объяснить общность заблуждения, охватившего критиков разных убеждений и по-разному относившихся к сатирику,— от реакционера К. Ф. Головина, ярого врага Щедрина, до либерального народника А. М. Скабичевского, всегда дружественно настроенного по отношению к сатирику? Вполне естественно подозревать наличие какой-то объективной основы для заблуждений. И такая основа была. Заключается она в своеобразии объекта и формы произведений Щедрина в последние годы его творчества. Некоторые из последних сказок Щедрина, «Мелочи жизни», «Пошехонская старина», т. е. именно те произведения, на которых прежние критики основывали свои суждения о «примирении» Щедрина, по своему содержанию, по социальным типам и проблемам, которые в них преимущественно трактуются, а в связи с этим и по методу художественного творчества заметно отличаются от предшествующих произведений сатирика. Методы бичующей сатиры, резкие приемы сатирической типизации, не чуждающиеся гиперболы, гротеска, шаржа, которые так характерны для более ранних произведений писателя, теперь если не исчезают совсем, то во всяком случае оттесняются на второстепенное место и не определяют собой художественной тональности.

Прежние критики обратили внимание на эти перемены и верно подметили некоторые признаки художественного своеобразия последних произведений Щедрина. Но они неверно объясняли причины и сущность совершившихся перемен и на этом основании делали ошибочные, а порой просто тенденциозные выводы относительно мировоззрения писателя. За изменившимися содержанием и формой произведений они не увидели неизменной революционно-демократической идейной направленности творчества Щедрина.

Позднейшие исследователи, пытавшиеся подойти к наследию Салтыкова-Щедрина с марксистских позиций, справедливо доказывали неизменную до последних дней верность писателя принципам демократии и социализма, правильно отмечали черты идейной преемственности позднейших произведений с более ранними. Однако, увлекшись или просто ограничившись полемикой идеологической, они впали в другую крайность, допустили другую методологическую погрешность: совершенно незаконно распространили признак постоянства, наблюдающийся в области основных идейных убеждений Салтыкова-Щедрина, на содержание и форму его последних произведений, за неизменной идейной устремленностью писателя не увидели новых существенных особенностей в его

lib.pushkinskijdom.ru

позднейшем реализме или же трактовали эти особенности как простое количественное изменение элементов, характерных для прежней щедринской сатиры. Логика этих исследователей была такова: если идейные воззрения Щедрина в последние годы его литературной деятельности не только не изменились, но и продолжали развиваться в революционном направлении, то следовательно его сатира стала «злее», «резче», «беспощаднее», чем была прежде. Отсюда, исходя из этой умозрительной логики, некоторые исследователи заявляли о том, что будто бы из «длинного ряда блестящих сатир Щедрина „Мелочи жизни" — одна из наиболее блестящих... по остроте и едкости»,[1] что это самая злая, самая беспощадная критика реакции восьмидесятых годов и т. п.

В этих утверждениях степень резкости сатиры отождествляется со степенью революционности убеждений писателя. В действительности же такая прямолинейная зависимость здесь вовсе не обязательна. Писатель революционных взглядов может не быть сатириком. Щедрин, например, в 70-е годы одновременно создавал и ярко сатирические, и несатирические вещи (таковы, например, в значительной своей части рассказы и повести, составившие «Сборник»), но это, конечно, не означало, что в последнем случае он изменял своим революционным убеждениям. Точно так же в своих последних произведениях Щедрин переставал быть сатириком, не переставая быть человеком революционных убеждений. Последние даже усиливались в то время, как ослабевала резкость щедринской сатиры. Объяснение такого явления будет дано нами ниже. Пока же достаточно лишь отметить, что идейная и художественная эволюция в творчестве Щедрина не шли в одной плоскости, взаимодействие между ними было более сложным, более диалектичным, нежели то, которое предписывается примитивной концепцией, ставящей «резкость» сатиры в прямую зависимость от революционности убеждений.

Отвлеченные логические выводы, сделанные на основании этой концепции, находятся в полном противоречии с очевидными чертами последних произведений Щедрина. В плане характеристики художественных особенностей последних произведений Щедрина эти выводы оказываются менее состоятельными, нежели выводы прежних критиков, потому что нет оснований считать, что «Пестрые письма» и особенно «Мелочи жизни» и «Пошехонская старина» написаны «злее», «острее», «беспощаднее», чем «История одного города», «Благонамеренные речи» или «Современная идиллия». И если уже говорить собственно о стороне эмоционально-художественной, не касаясь идейной сущности произведений, то скорее можно согласиться с теми прежними критиками, которые находили тон последних сатир Щедрина «величаво-спокойным» и «степенным».

Заканчивая обозрение ошибочных взглядов на последний этап творчества Щедрина, можно сказать, что прежние критики верно улавливали особенности художественной формы, но ошибались в определении идейной сущности произведений, исследователи же нашего времени, верно определяя идейную направленность произведений, недостаточно внимательно отнеслись к художественной форме, тем самым лишив свою аргументацию необходимой убедительности. И те и другие смешивали воедино разные стороны сложного процесса эволюции творчества Салтыкова-Щедрина в 80-е годы: общее мировоззрение писателя, конкретный объект изображения и специфику его художественного воплощения. Все эти стороны единого процесса были органически связаны между

[1] Н. Л. Мещеряков. Щедрин и реакция восьмидесятых годов. В книге: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XVI, Гослитиздат, М., 1937, стр. 16.

lib.pushkinskijdom.ru

собой, изменение в одной области влекло изменение в других, однако каждая из них в своей эволюции отличалась и относительной самостоятельностью, имела, помимо общей, свою особую мотивировку.

В дальнейшем мы остановимся только на эволюции проблематики и художественной формы произведений Щедрина в 80-е годы. Что же касается идейной эволюции писателя, то этот вопрос в своих наиболее существенных сторонах достаточно изучен советскими исследователями творчества Щедрина, и потому мы будем затрагивать его лишь в самых необходимых случаях.

2

В произведениях Щедрина 80-х годов мы встречаемся со многими проблемами, темами и типами, которые разрабатывались писателем и в предшествующие десятилетия его литературной деятельности. Но, во-первых, прежние проблемы, темы и типы освещаются в этот период по-новому, в связи с изменившимся содержанием жизни, и, во-вторых, выдвигаются новые проблемы, темы и типы, которые прежде им были лишь намечены, но не получили развития или же появились только теперь. Всё это придает произведениям 80-х годов черты яркого своеобразия, проявляющегося в тематике, содержании и художественной форме.

Огромную массу сатирических персонажей, созданных Щедриным в 60—70-е годы, подытоживают и возглавляют три аккордных типа: Угрюм-Бурчеев, Иудушка Головлев и Осип Дерунов. Они с предельной резкостью олицетворяют антинародную сущность самодержавной монархии, загнившего помещичьего класса и идущей на смену ему пореформенной буржуазии. Другими словами, сатирик сосредоточил в это время свое внимание преимущественно на изображении тех верхних слоев социально-политической пирамиды, под гнетом которых изнывали средние и низшие социальные слои России.

В 80-е годы Щедрин в своих произведениях всё более углубляется в нижние слои социальной пирамиды, всё полнее раскрывает процессы, происходящие в массах, показывая, как «мириады мелких, но жадных паразитов разъедают мощный организм кита» (XVI, 325).[1] Именно в эти годы он формулирует и конкретно разрабатывает «очень благодарную» тему, тему «о заступничестве за калечимых людей» (XX, 130). Именно в эти годы он рисует широкую картину бедствий жителей Пошехонья, т. е. крестьянской России, создает разнообразную галерею типов «среднего человека» из разных классов и социальных групп, типы трудовой интеллигенции, крестьянства, городских ремесленников и полупролетариев. Эпизодически эти типы появлялись у Щедрина и раньше, но только теперь, в 80-е годы, они уже не сходят со сцены, являются постоянно действующими лицами его произведений.

Процесс перемещения центра наблюдения на новые объекты совершался постепенно и особенно ярко проявился в последнее пятилетие жизни Щедрина. Чтобы яснее охарактеризовать направление и конечные результаты эволюции проблематики творчества Щедрина, приведем высказывания самого писателя.

Образно разделив население России на «два сорта людей» — Сидорычей (господствующие классы) и Иванушек (трудящиеся массы), Щедрин писал в 1862 году: «...предметом моих изысканий были и будут исключительно Сидорычи» (IV, 239). Хотя Щедрин и не следовал в точности

[1] Цитаты из произведений Салтыкова-Щедрина приводятся по изданию: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, тт. I—XX, Гослитиздат, 1933—1941.

lib.pushkinskijdom.ru

этой категорической формуле, выходя за предписываемые ею рамки, всё же Сидорычи (дворянство, бюрократия, нарождающаяся буржуазия) были той средой, в которой он преимущественно «вербовал» своего «героя» до 80-х годов.

И вот что говорит Щедрин через 25 лет, в 1886 году: «Общее настроение общества и масс — вот главное, что меня занимает» (XVI, 441). Хотя и в это время Щедрин не перестал бить по глуповским градоначальникам и помпадурам, переодетым на этот раз в медвежий костюм Топтыгиных, преимущественное внимание он уделял, однако, характеристике типов, настроений, быта, психологии «пестрых людей» разночинной массы и задавленных каторжной работой тружеников деревни и города. Если сопоставить такие родственные по социальной тематике произведения, как «Господа Головлевы», которыми Щедрин заканчивал 70-е годы, и «Пошехонская старина», которая завершает литературную деятельность писателя, то становится очевидным этот процесс расширения социальных границ щедринского реализма в сторону изображения жизни трудовых масс.

Чем было обусловлено такое направление эволюции творчества Щедрина в 80-е годы? На наш взгляд, здесь совокупно действовал ряд причин.

Сатира на верхушку господствующих классов и на самодержавие в 80-е годы встречала почти неодолимые препятствия. Наиболее сильный удар по царскому «генералитету» сатирик наносил в это время сказками «Медведь на воеводстве» и «Орел-меценат», но в легальной печати им так и не суждено было появиться при жизни сатирика.

Опубликования «Ворона-челобитчика» писатель добивался в течение нескольких лет, и чтобы появление сказки стало возможным в 1889 году, ему пришлось понизить бюрократические ранги персонажей сказки. Сказка «Праздный разговор», шестое и седьмое письмо из цикла «Пестрые письма» были теми немногими сатирами на высшую бюрократию, которые Щедрину удалось в 80-е годы провести в печать. Облегчающим обстоятельством в данном случае явилось то, что в сказке изображался губернатор старых времен, а в «Пестрых письмах» — губернаторы отставные. Разумеется, что и «старое время» и «отставка» выполняли только эзоповскую функцию сатиры, метившей в здравствующих и действующих царских сатрапов.

Цензура ограничивала возможности нанесения сатирических ударов непосредственно по «верхам». Однако возросшими цензурными затруднениями лишь отчасти можно объяснить тот факт, что вместо густо населявших произведения Щедрина 70-х годов сатирических типов крупных рангов, олицетворявших правящую верхушку общества, теперь выступили хищники меньших размеров. Еще менее помогает цензурный фактор выяснению мотивов, склонявших писателя преимущественно к изображению «среднего человека» и «человека лебеды». Этот процесс был вызван прежде всего глубокими идейно-творческими и общественно-историческими причинами. Коснемся сперва причины творческого характера, заложенной в самой логике внутреннего развития сатиры Щедрина.

Выступив в качестве ближайшего преемника традиций гоголевской сатиры, Салтыков-Щедрин начал с того пункта, которого достигла эта сатира в своей высшей точке, двигаясь от уезда к губернии. Первая сатирическая книга Щедрина — «Губернские очерки». Вскоре он добирается до дирижирующей верхушки — столичной бюрократии и дворянства. В 70-е годы его сатира широко захватывает буржуазию города и деревни. Приемы сатиры, наиболее часто практикуемые писателем в это время, были рассчитаны прежде всего на вылавливание крупной хищной рыбы,

lib.pushkinskijdom.ru

заслуживавшей высшей сатирической кары, беспощадно отрицающего сатирического смеха. Когда в этом направлении главное было уже сделано, когда были написаны во весь рост и во множестве вариаций сатирические портреты «историографов», «сеятелей», «градоначальников», «помпадуров», «ташкентцев» и воздвигнуты монументальные сатирические памятники бюрократии, дворянству, буржуазии («Губернские очерки», «История одного города», «Помпадуры и помпадурши», «Господа ташкентцы», «Благонамеренные речи», «Господа Головлевы»),— естественно было перейти к разработке других проблем.

Однако мы вовсе не хотим этим сказать, что сатира Щедрина в 60—70-е годы была направлена на разоблачение только высшего слоя привилегированных классов. Мы говорим лишь о господствующей тенденции его сатиры в это время. Строго говоря в литературной деятельности Щедрина, начиная с «Губернских очерков», нельзя назвать такого периода и даже такого отдельного более или менее крупного произведения, где бы он не касался самых разных слоев общества. Но всё дело в том, что касался он их в неодинаковой степени. Для творческого метода Салтыкова-Щедрина вообще характерно сложное переплетение замыслов, постоянная идейно-тематическая перекличка между отдельными произведениями и циклами. Ярким показателем этого является передвижение многих образов из одного произведения в другое. Целые группы произведений Щедрина, созданных в разное время, можно было бы уподобить многоветвистому дереву, позднейшие побеги которого восходят к общему корню. Идеи и образы многих последних произведений писателя берут свое начало в более ранних произведениях, постепенно вызревают в их недрах, обогащаются растущим идейно-творческим и жизненным опытом писателя и, наконец, развертываются в самостоятельные произведения и циклы.

Итак, именно потому, что типы крупных хищников ранее были подвергнуты тщательной сатирической разработке, Щедрин уже не мог интересоваться ими в прежней степени и должен был посвятить больше внимания изображению более широких слоев общества, приступить к подробной разработке новых тем, которые были ранее намечены и отчасти даже разрабатывались писателем. Этими новыми темами и были, во-первых, жизнь «среднего человека», во-вторых, жизнь «человека, питающегося лебедой».

Однако типы, недостаточно освещенные в предыдущем творчестве, служили основанием для новых произведений, специально им посвященных, только в том случае, если писатель находил их теперь актуальными.

В. И. Ленин в своей работе «Развитие капитализма в России» отмечал, что «средний слой людей» (разночинцы, интеллигенция) «характерен для капиталистического развития всех стран, не исключая и России».[1] В пореформенные десятилетия в связи с развитием капитализма в России этот средний слой людей (по формулировке Щедрина, «средний человек») всё более заявлял о себе в общественной жизни, что нашло свое отражение и в произведениях Щедрина, чутко улавливавшего все существенные признаки своего времени. Была еще и особая причина, объясняющая, почему именно в 80-е годы «средний человек» привлек к себе пристальное внимание писателя. Дело в том, что правительство в своем походе на демократию опиралось не только на своих «столпов», оно всемерно стремилось вызвать широкую общественную реакцию, развратить широкие разночинные и интеллигентские слои призывами «к содействию» в борьбе против революционного движения. Ябеда, говорит сатирик, ха-

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 3, стр. 427.

lib.pushkinskijdom.ru

рактеризуя этим словом провокационные призывы самодержавия в 80-е годы, «обмирщилась, расплылась, расползлась, утратила всякое представление о границах и мере и, что всего важнее, захватила в свои тиски обиход „среднего" человека и на нем, по преимуществу, сосредоточила силу своих развращающих экспериментов» (XV, 212).

Таким образом, усиленное внимание Щедрина к «среднему человеку» было вызвано как возросшей общественной ролью последнего, так и задачами разоблачения политической и общественной реакции, стремлением помочь освобождению этого человека из плена реакции, воздействовать на него в революционно-демократическом духе. В этом и заключаются исторические причины обращения сатирика к изображению «среднего человека».

Средний человек как объект творчества Щедрина привлекал к себе внимание и современников писателя, и его позднейших исследователей, подходивших к вопросу с разных точек зрения.[1] Для нашей цели достаточно было выяснить роль «среднего человека» в общей концепции творчества Щедрина. Что же касается анализа образов среднего человека в отдельных произведениях, то ввиду обширности задачи мы вынуждены ограничиться лишь самыми необходимыми пояснениями.

В творчестве Щедрина понятие «средний человек» включает в себя довольно разнообразные элементы и охватывает широкую массу людей, занимающих по своему материальному и культурному уровню среднее положение в разных классах общества. С течением времени это понятие всё более утверждалось и уточнялось в сатире Щедрина, раскрываясь как в обобщенных публицистических характеристиках, так и в серии групповых и индивидуализированных художественных образов, расчленяющих общее представление о «среднем человеке».

Впервые о среднем человеке как предмете своей сатиры Щедрин специально говорит в «Дневнике провинциала в Петербурге» (1872). Средний человек, пишет здесь сатирик, человек стадный, вырванный из толпы, со стороны своего внутреннего содержания не весьма выразителен, но «он представляет интерес в том отношении, что служит наивернейшим олицетворением известного положения вещей. Он представитель той безразличной, малочувствительной к высшим общественным интересам массы, которая во всякое время готова даром отдать свои права первородства, но которая ни за что не поступится ни одной ложкой чечевичной похлебки, составляющей ее насущный хлеб» (X, 531).

В 70-е годы Щедрин посвятил этому среднему человеку цикл «В среде умеренности и аккуратности», остановившись главным образом на той его разновидности, которая акклиматизировалась в зоне бюрократической службы и которой сатирик, вслед за Грибоедовым, присваивает характерное наименование *Молчалиных*.

Основные идейные принципы, которыми руководствовался писатель в изображении среднего человека, получили наиболее полное развитие в последней главе «За рубежом» (1881). Здесь Щедрин излагает свои горькие раздумья о судьбах среднего человека в обществе, о противоречиях в его настроениях и положении, о его равнодушии к общим интересам и к будущему. Средний человек — «заурядный деятель современности, устроитель ее будничных отношений, человек относительной правды, относительного добра, относительного счастья» (XIV, 268). Он охотно признает «удобство» за синоним счастья и делает все усилия, чтоб при-

[1] См., например: В. Короленко. О Щедрине. Полное собрание сочинений. Посмертное издание, т. XXIV, Харьков, 1927, стр. 328—331; П. Кропоткин. Идеалы и действительность в русской литературе. СПб., 1907, стр. 310—311; Вл. Краних-фельд. Десятилетие о среднем человеке. «Современный мир», 1907, №№ 11, 12.

lib.pushkinskijdom.ru

мениться к обстановке. Всеми своими помыслами и практикой он «прикован к настоящему и от него одного ждет охранного листа на среднее, не очень светлое, но и не чересчур мрачное существование» (XIV, 269). Этот «средний человек именно и есть действительный объект истории. Для него пишет история свои сказания о старой неправде; для него происходит процесс нарастания правды новой..., ради него самоотвергаются те исключительные натуры, которые носят в себе зиждительное начало истории» (XIV, 269—270). Сам же средний человек постоянно колеблется между старой неправдой и новой правдой, его инстинктивно тянет навстречу искомой правде, но в то же время он не может не считаться с привилегиями лжи, снабженной всеми средствами самозащиты.

Заключительная глава «За рубежом» является как бы философским трактатом на тему о среднем человеке, его идейно-нравственном облике и его месте в «ожесточенной свалке» жизни. Она бросает свет на всю проблему среднего человека, которая становится центральной в произведениях, созданных писателем в начале 80-х годов.

Закончив книгу «За рубежом», сатирик тотчас же принимается за «Письма к тетеньке». Адресат этих писем — либеральная интеллигенция, т. е. наиболее образованная часть «средних людей». Сатирически разоблачая, обличая и осуждая «повадливость» «тетеньки», ее стремление отойти от борьбы и примириться с реакцией, Щедрин в то же время не оставляет надежды на возможность активизации оппозиционных настроений «тетеньки» и защищает интеллигенцию от тех «истребительных» нападок, которые обрушились на нее после первого марта.

Продолжением сатиры на среднего человека — интеллигента явилась, вслед за «Письмами к тетеньке», «Современная идиллия», возобновленная после длительного перерыва. История шкурных приспособлений двух «средних» представителей либеральной интеллигенции (Глумова и рассказчика), составляющая основное содержание этого сатирического романа, доводит критику ренегатствующего либерализма до кульминационного пункта. Несколько позднее появляется сказка «Либерал», которая по силе и яркости сатиры на либерализм, действующий «применительно к подлости», стоит рядом с «Современной идиллией».

Но либеральная интеллигенция далеко не исчерпывает того слоя, который фигурирует в сатире Щедрина под общей рубрикой «средние люди». В новой разновидности, отличной от той, которая была показана в «Письмах к тетеньке» и «Современной идиллии», появляется средний человек в «Пошехонских рассказах». Пошехонец — это тоже «средний человек». Но по своему материальному положению и по уровню интеллектуального развития он стоит ниже «тетеньки». В пошехонской среде сатирик различает «мягкотелого интеллигента», и «простеца-пошехонца», пошехонцев «особливо отмеченных», которые питались получше, и ту «безымянную горечь», которой кишели пошехонские пригороды и солдатские слободки и которая давно уже ничего не едала, «кроме тюри с водой».

В общем пошехонье, при некоторых внутренних различиях, — это масса мелких собственников Если средний человек — интеллигент был до болезненности чувствителен «не к еде одной, не к одному прилично сшитому платью, а к комфорту вообще, и в том числе к свободе мыслить и выражать свои мысли по-человечески» (XV, 213), то средний человек-пошехонец был особенно чувствителен ко всяким упоминаниям о собственности. Поэтому провокационные толки об угрозе собственности, распространяемые идеологами реакции с целью вызвать «спасительное междоусобие», оказывались особенно эффектными. «Так как редкий из пошехонцев не сознавал себя обладателем хотя бы шила, то понятно, какой

lib.pushkinskijdom.ru

страх подобный собственник должен был ощутить, узнав, что кто-то имеет на это шило претензию и собирается его отнять... Обладатель большого шила слал донос на обладателя малого шила; обладатель суконных штанов уличал в потрясательных намерениях обладателя штанов нанковых. Мирный дотоле город загудел и заволновался, а „благонадежные" толпами осаждали полицейское управление и требовали скорой и немилостивой расправы с „неблагонадежными"» (XV, 524).

Таким образом, первые же произведения Щедрина, написанные в 80-е годы («Письма к тетеньке», «Современная идиллия», «Пошехонские рассказы»),— это прежде всего сатирическое повествование о среднем человеке, для которого «вопрос о целости шкуры представляется существеннейшею задачей всей жизни» (XV, 212). Захваченный в плен реакцией, вовлеченный ею в ожесточенную свалку, этот человек проделывал ту трагикомическую историю шкурных приспособлений, которую в зеркале своей сатиры Щедрин заклеймил ядовитыми словами: *современная идиллия.*

Изображение психологии, поведения и судеб среднего человека в разных его социально-политических модификациях дается также при помощи ряда образов, выведенных в сказках, в особенности таких образов, как премудрый пескарь, самоотверженный заяц, здравомысленный заяц, обманщик-газетчик, либерал, вяленая вобла, карась-идеалист. В «Пестрых письмах» типы среднего человека разработаны в образах «пестрых людей»; «Мелочи жизни» развивают ту же тему в целой серии художественных портретов.

Непосредственным объектом творчества Щедрина в 80-е годы наряду со средним человеком всё чаще становится тот деревенский и городской труженик, который в отличие от среднего человека оставался вне культурного влияния, не имел никакого представления о жизненном комфорте, одевался в рубище, ютился в грязных лачугах, питался лебедой.

Конечно, скорбная дума о положении народа, о его нуждах и о его будущих судьбах проходит через всё творчество Салтыкова-Щедрина, является основной и постоянной темой его душевных переживаний. Во всей своей литературной деятельности он руководствовался точкой зрения народных интересов, перед его умственным взором всегда стоял образ «человека, питающегося лебедой», человека «страдательной среды». Мысль об этом человеке, никогда не покидавшая писателя, была источником его жгучих сердечных болей и горького раздумья, освобождение этого человека от всех видов рабства было заветнейшей целью всей деятельности Салтыкова-Щедрина.

Однако «народ, повинный вечной работе», служение интересам которого определяло направление всей деятельности Салтыкова-Щедрина, далеко не всегда являлся непосредственным объектом его творчества. Как сатирик, он служил народу прежде всего гневным и беспощадным разоблачением его врагов, душителей человеческой свободы. Правда, образы и картины жизни простого народа, бесправного русского крестьянства являются довольно частыми в произведениях Салтыкова-Щедрина 50—60-х годов — «Губернских очерках», «Невинных рассказах», «Сатирах в прозе», «Нашей общественной жизни», «Письмах о провинции» и особенно в «Истории одного города», подводившей идейно-творческий итог литературной деятельности Щедрина за весь предшествующий период. Отдельные экскурсы в область жизни деревенского труженика нередко встречаются в произведениях, созданных писателем и в 70-е годы, но специально изображению жизни крестьянства в это время было посвящено только одно, хотя и в высшей степени знаменательное произведение, рассказ «Сон в летнюю ночь».

lib.pushkinskijdom.ru

И хотя мысль о человеке «страдательной среды» никогда не покидала писателя, всё же только в последние годы эта «страдательная среда» становится более постоянным объектом его специальных наблюдений и художественного воспроизведения. О ней непосредственно идет речь во многих сказках («Соседи», «Коняга», «Кисель», «Праздный разговор», «Деревенский пожар», «Путем-дорогою», «Ворон-челобитчик»), в рассказах «Хозяйственный мужичок» и «Портной Гришка» (из «Мелочей жизни»), в целом ряде глав «Пошехонской старины», посвященных изображению крепостной массы. И вообще всё идейно-тематическое многообразие произведений Щедрина во второй половине 80-х годов проникнуто одной господствующей тенденцией — стремлением всесторонне раскрыть картину народных бедствий, всю глубину тех отрицательных последствий социально-политического гнета, которые проявляются в материальном и правовом положении трудящихся, в их быту и в их сознании.

У Щедрина никогда не было иллюзий, что коренные социальные преобразования могут быть осуществлены без участия народных масс, но в конце 50-х и начале 60-х годов у него была надежда, что победа возможна и при существующем уровне развития народа. Он пережил революционную ситуацию начала 60-х и революционную ситуацию конца 70-х годов; героизм, который проявляла в эти периоды революционная интеллигенция, колебания и смятение, которые наблюдались в это время в правительственных верхах и в господствующих классах, не привели, однако, к желаемым результатам. Реакция, оправившись от временных потрясений, опять брала перевес. Щедрин все отчетливее понимал, что основной причиной поражений революционных борцов и длительного торжества правительственной и общественной реакции является несознательность и неорганизованность народных масс, их идейная неподготовленность к борьбе за свои права. Писатель стремился раскрыть основную причину слабости освободительного движения, поэтому проблема народа заняла особое место в последних произведениях Щедрина, поэтому «настроение масс» считал он теперь главной своей темой.

Однажды Щедрин представил самодержавную Россию в образе леса, и днем и ночью гремевшего «миллионами голосов, из которых одни представляли агонизирующий вопль, другие — победный клик» (XVI, 89). До 80-х годов творчество Щедрина служило преимущественно прямому нападению на лагерь, испускающий «победный клик»; в 80-е годы, не оставляя прежней задачи, писатель прежде всего рисует непосредственные картины той среды, из которой исходил «агонизирующий вопль».

Итак, в 80-е годы «средний человек» и «человек, повинный вечной работе», выдвинулись в творчестве Щедрина на первое место; типы, представлявшие привилегированные классы и партии, «столпов» собственности и государства, преобладавшие в щедринской сатире 60—70-х годов, теперь, хотя и не исчезли и даже обогатились новыми творческими достижениями, уже не играли в ней прежней роли.

Охарактеризованная эволюция проблематики творчества Щедрина должна была неизбежно сказаться и на творческом методе его сатиры, на характере его реализма.

3

Творчество Салтыкова-Щедрина, как и любого другого великого мастера художественного слова, показывает замечательные образцы органической зависимости формы от содержания, гармонического соответствия творческих приемов, средств живописания, эмоциональных красок природе изображаемого объекта и той цели, к достижению которой стре-

lib.pushkinskijdom.ru

мился писатель. Естественно, что эволюция проблематики не могла не сказаться на художественной форме произведений, созданных Щедриным в 80-е годы. В процессе закономерного развития своего творчества писатель подошел к таким темам, которые потребовали соответствующих перемен в манере письма, в жанрах, в общем характере реализма.

Конечно, реализм Щедрина в последние годы его литературной деятельности претерпевал заметные изменения не только в связи с эволюцией проблематики. Происходило совершенствование мастерства в собственном смысле этого слова. За долгие годы активной литературной деятельности Щедрин неуклонно развивался как художник и с высоты позднейшего опыта довольно сурово судил о формальных достоинствах своих ранних произведений. Подготовляя в 1881 году четвертое издание «Губернских очерков», он писал: «Читал корректуру — так слабо, а иное даже и совсем пошло. Просто совестно» (XIX, 233).

Резкое усиление цензурных гонений в 80-е годы заставило писателя, помимо ранее применявшихся эзоповских приемов, прибегнуть к некоторым необычным приемам, которые сам он характеризовал словами: «ломка манеры». Наконец, на литературную манеру Щедрина не могли не оказать своего влияния обстоятельства личной жизни в последние годы его творчества. Совершенствование художественного мастерства не составляет специфики рассматриваемого периода, оно в равной мере относится ко всем этапам литературной деятельности писателя. Поэтому ниже мы останавливаемся только на тех моментах эволюции реализма Щедрина, которые наиболее характерны именно для последнего десятилетия деятельности писателя.

«Сказки», «Мелочи жизни», «Пошехонская старина» — вот те три книги, которые особенно показательны для Щедрина-художника на последнем этапе его творческой деятельности. Каждая из этих книг проливает свой особый свет на существенные сдвиги в творческом методе писателя и каждая из них вносит свое особое, новое качество в позднейший щедринский реализм, каждая из них составляет своеобразную ступень перехода Щедрина от социальной комедии к социальной трагедии.

«Сказки» являются одним из самых ярких художественных созданий сатирика. В литературном наследии Щедрина они выделяются оригинальностью жанра, богатством идей и образов, высоким художественным совершенством, остротой и тонкостью сатирической обрисовки типов, народностью стиля. Сказки как жанр постепенно вызревали в недрах его сатирического творчества, чтобы при известных условиях появиться в виде целого цикла.

Для поэтики сатиры вообще и в частности для поэтики сатиры Щедрина обычным является прием сближения отрицаемого мира общественных явлений с миром животных, а также использование народных форм сказочной фантастики. Это приемы, выполняющие различные функции (сатирическая оценка, комизм, иносказание и т. д.), наблюдаются уже в самых ранних произведениях Салтыкова-Щедрина и кладут начало внутренней тенденции сатирической формы произведений писателя к сказке. Эта тенденция в своем развитии вела от отдельных сказочных формул и образов к вставным сказочным эпизодам, далее — к первым обособленным сказкам и, наконец, к появлению цикла.

Следовательно, щедринская сказка как особая *жанровая* форма, строго говоря, не является принадлежностью только последнего творческого этапа сатирика. Но сказки как *цикл* — явление именно этого этапа. На долю 80-х годов приходится 28 сказок из 32. Этот факт, конечно, должен иметь свое объяснение. Во-первых, в обстановке правительственной реак-

lib.pushkinskijdom.ru

ции 80-х годов сказочная фантастика в какой-то мере служила средством художественной конспирации наиболее острых политических замыслов. Во-вторых, приближение формы сатирических произведений к народной сказке открывало Щедрину путь к более широкой читательской аудитории. Щедрин не без основания неоднократно говорил о том, что его эзоповский язык мало доступен для широкого читателя. Поэтому, как только в его творчестве постепенно созрел жанр сказки, он начинает активно его практиковать. В эту наиболее доступную народным массам форму он как бы переливает всё идейно-тематическое богатство своей сатиры и, таким образом, создает своеобразную малую художественную энциклопедию сатиры для народа. Здесь мы имеем возможность опять-таки отметить, что движение к «низам», ранее уже охарактеризованное относительно проблематики, происходило и в области художественной формы и нашло свое наиболее наглядное выражение в создании цикла сказок.

Но именно потому, что сказки являются своеобразным идейно-художественным итогом многолетней работы сатирика, как бы повторением и претворением в малых формах проблем, тем и типов предшествующих произведений, тенденция преимущественного изображения «среднего человека» и «человека лебеды» в сказках не так заметна, как в других произведениях 80-х годов. В сказках мы чаще, чем в других произведениях рассматриваемого периода, встречаемся с типами хищников, непосредственно продолжающих основные сатирические типы произведений 70-х годов, в приемах изображения которых, однако, наблюдается теперь ряд художественных особенностей. Отметим две из них, наиболее примечательные. Во-первых, это мастерское воплощение обличаемых социальных типов в образах зверей. Вследствие этого достигается яркий сатирический эффект при чрезвычайной краткости и быстроте образных мотивировок. Роль последних брал на себя самый акт уподобления того или иного человеческого типа зверю. Здесь сатирик опирался на богатейшую образную систему сатирической народной сказки.

Вторая особенность в изображении хищных типов, тоже прежде в сатире Щедрина почти не наблюдавшаяся, требует более подробного пояснения. В произведениях 60—70-х годов щедринские типы, олицетворявшие отрицательные свойства представителей господствующих классов и правящих партий, обычно были лишены каких-либо положительных человеческих качеств. Напротив, эти типы, кроме классовых пороков, были часто отягощены еще и личными пороками. Этот метод одновременного двойного удара был чрезвычайно эффективен силой своего беспощадного отрицания, особенно эффективен, когда речь шла непосредственно о правящей касте — первоисточнике всякого насилия. Вместе с тем этот метод имеет и свою слабую сторону, которая заключается в том, что социально-политическая мотивировка порока несколько ослабляется указанием на личную порочность отрицаемых типов.

Недостаток метода сказывается тем заметнее, чем шире и разнообразнее был человеческий материал, охватываемый сатирой. В широком круге людей, хотя бы и принадлежащих к господствующему классу, найдутся люди разных личных достоинств. Чтобы сатира достигала вполне своей цели разоблачения целого класса, она должна убедить читателя в том, что этот класс не заслуживает снисхождения даже в лице лучших его представителей. К этому методу разоблачения господствующих классов Щедрин в 80-е годы прибегает значительно чаще, чем прежде, и, можно сказать, делает его основным. Так, в сатире 80-х годов мы то и дело встречаемся с средними и даже «лучшими» представителями обличаемого социального типа. Примеров слишком много, чтобы их перечис-

lib.pushkinskijdom.ru

лять. Напомним только такие образы, как бедный волк (из одноименной сказки), который под старость начал испытывать тревоги совести и однажды даже «выпустил из пасти ягненка»; Топтыгин 3-й, отличавшийся от своих предшественников добродушием («Медведь на воеводстве»); хороший, «даже отличный» Иван Богатый («Соседи»). И тем не менее, несмотря на некоторые свои частные положительные качества, бедный волк остался хищником и продолжал обездоливать мужиков до того момента, пока они не расправились с ним; Иван богатый, как и все прочие богатые Иваны, наживался за счет Ивана бедного; добродушие Топтыгина 3-го ничего не изменило в кровавой драме, ежеминутно разыгрывавшейся в лесу.

Даже о Топтыгине 1-м, который «во что бы то ни стало на скрижали Истории попасть желал, и ради этого всему на свете предпочитал блеск кровопролитий», сатирик пишет: «. . .он, собственно говоря, не был зол, а так, скотина» (XVI, 82). Могут быть Топтыгин злой и Топтыгин не злой, но и тот и другой — *скотины*. Устранением личной подлости персонажа усиливались нападки на подлость должностную.

Хищники остаются хищниками несмотря на свои индивидуальные особенности, они всего менее доступны великодушию и правде и не милуют своих жертв. Волк не тронулся самоотверженностью зайца («Самоотверженный заяц»). Последний был проглочен так же, как и его здравомысленный собрат, проповедывавший философию умиротворения хищников («Здравомысленный заяц»). Поборник «бескровного преуспеяния», карась-идеалист надеялся смирить лютую щуку голосом правды и нашел свой безвременный конец в ее зубастой пасти («Карась-идеалист»).

Достойны особого внимания строки «Карася-идеалиста», изображающие гибель наивного мечтателя, задавшегося целью посредством одного магического слова щуку в карася превратить.

Карась в третий раз явился к щуке на диспут и притом с некоторыми повреждениями.

«Но он всё еще бодрился, потому что в запасе у него было магическое слово.

— Хоть ты мне и супротивник,— начала опять первая щука: — да, видно, горе мое такое: смерть диспуты люблю! Будь здоров, начинай!

При этих словах карась вдруг почувствовал, что сердце в нем загорелось. В одно мгновение он подобрал живот, затрепыхался, защелкал по воде остатками хвоста и, глядя щуке прямо в глаза, во всю мочь гаркнул:

— Знаешь ли ты, что такое добродетель?

Щука разинула рот от удивления. *Машинально* потянула она воду и, вовсе не желая проглотить карася, проглотила его» (XVI, 118).

Выделенное нами слово «машинально» весьма существенно для уяснения всей идеи, развиваемой в сказке. Дело не в том, что *данная щука пожелала* положить столь печальный конец диспуту о добродетели; она проглотила карася, даже «вовсе не желая». Автор подсказывает читателю: *природа всех щук* такова, что они проглатывают карасей «машинально». Машинальность хищных действий есть выражение той родовой сущности щуки, которая проявляет себя независимо от индивидуальных качеств отдельного хищника.

Показывая, что личная порядочность отдельных представителей господствующей части общества не меняет сущности установленного порядка вещей, сатирик тем самым усиливал обвинительное заключение, адресованное всему режиму, и в то же время развенчивал всякого рода наивные иллюзии относительно возможности добровольного нравственного перерождения хищников.

lib.pushkinskijdom.ru

Там, где в «Сказках» идет речь о дворянстве, буржуазии, бюрократии, о либералах, действующих «применительно к подлости», беспощадно отрицающий и карающий смех Щедрина проявляет себя в полной силе. Но мера сатирического негодования становится иной, когда речь идет о средних и низших социальных слоях, о неполноправных и бесправных представителях общества. И поскольку «Сказки» охватывают самый разнородный социальный материал, они представляют все градации щедринского смеха. Он колеблется в широких пределах от резкого презрительного сарказма и до смеха, смешанного с грустью и растворенного горечью. В первом случае он направлен на Топтыгиных, орлов-меценатов, волков, гиен и прочих хищных зверей, олицетворяющих класс эксплуататоров, во втором — на того доверчивого простеца, который наивно полагает, что можно смирить хищника верностью и послушанием («Самоотверженный заяц») или призывом к добродетели («Карась-идеалист»). А между этими крайними границами имеется множество переходов, когда в щедринском смехе звучит то холодное презрение, смешанное с чувством физического отвращения («Гиена»), то веселое издевательство («Медведь на воеводстве»), то пренебрежительная насмешка («Премудрый пескарь»), то спокойная ядовитая ирония («Здравомысленный заяц»), то множество других эмоциональных оттенков, почти невыразимых на языке логических понятий.

Как только что было отмечено на примере «Сказок», по мере того как ширился круг изображения демократических слоев общества, сатирический смех Щедрина изменял свою эмоциональную окраску, к смеху сатирика всё более примешивались мотивы скорби и сострадания гуманиста. Эта эволюция сатирического смеха становится достаточно очевидной, если мы, отвлекаясь от частных случаев, сравним всё написанное в 70-х годах с написанным в 80-х годах. Еще более резко проявляется эта тенденция в творчестве последнего десятилетия. Из произведений этого периода по богатству юмора выделяются «Современная идиллия», законченная в апреле 1883 года, и «Сказки». В свою очередь, и в сказках 1882—1886 годов, если их читать в порядке написания, смех сатирика постепенно затихает, опять-таки прежде всего в связи с тем, что внимание писателя всё более привлекали такие явления, перед которыми сатирик уступал место гуманисту.

Однако дело не только в предмете изображения, но и в том, что во второй половине 80-х годов юмор стал оставлять Щедрина. Кратковременные спады юмористического настроения Щедрин переживал и прежде, но в общем юмористическая эмоция брала верх над другими. В 1879 году он писал: «В моих литературных работах юмористический элемент является преобладающим» (XIII, 302). А вот его признание, относящееся к 1887 году: «...я уже далеко не тот, что прежде... юмор совсем исчез, а он всегда был моею главною силой» (XX, 325). Ослабление юмора — «главной силы» сатирика — было следствием длительной и тяжелой болезни писателя и прежде всего следствием нравственных страданий, вызванных запрещением журнала и общей политической ситуацией в стране. Ослабление юмористического элемента творчества захватывает не весь период 80-х годов, а главным образом вторую их половину. Переломный момент можно датировать и более точно — 1886 годом. С середины 1885 и до середины 1886 года резкое обострение болезни заставило писателя почти полностью приостановить творческую работу. Всё, что написано после этого перерыва,— последние сказки и два последних письма из цикла «Пестрые письма», «Мелочи жизни» и «Пошехонская старина»,— отмечено печатью резкого падения юмора. В «Мелочах жизни» прежний ядовитый щедринский смех дает себя знать почти

lib.pushkinskijdom.ru

исключительно в пределах одной серии «В сфере сеяния». Для «Пошехонской старины» нельзя указать и такого исключения. Поэтому странным представляется упорство тех исследователей, которые вопреки очевидным фактам, находят, например, в «Мелочах жизни» такой же «злой смех», что и в «Современной идиллии».

Не ослабевавший с течением времени страстный пафос идейной борьбы за социальную справедливость был могучей движущей силой художественного дарования Салтыкова-Щедрина. Этим прежде всего и объясняется тот замечательный факт, что писатель, несмотря на все постигавшие его невзгоды, до конца своей жизни сохранил высокую творческую активность. Но эта активность в последние годы его деятельности уже не могла проявиться в прежних формах. Новые условия общественно-политической и личной жизни, в которые был теперь поставлен Щедрин, заставляли его менять объект своего творчества и свое оружие. Свидетельством высокой творческой активности Щедрина в последние годы является не то, что он продолжал «зло смеяться», а то, что он находил новые объекты или другие сильные художественные средства и приемы изображения.

Закономерным следствием эволюции щедринского смеха и углубления писателя в быт и психологию огромной массы зависимых и придавленных людей явилось усиление трагического элемента в творчестве Щедрина.

Комедия и трагедия жизни всегда шли рядом в произведениях сатирика. Первая господствовала, но вторая не исчезала. В середине 70-х годов сатирик признавался, что его особенно «потянуло» к трагическому. Написанные в это время «Господа Молчалины» начинались комедией, а заканчивались трагедией. Влечение к трагическому усиливается в 80-е годы. «Я всё письма получаю с упреками, зачем стал мрачно писать,— сообщал Щедрин А. Н. Островскому в октябре 1880 года.— Это меня радует, что начинают чувствовать. А кабы разодрало с верхнего конца до нижнего — и того было бы лучше. Настоящее бы теперь время такую трагедию написать, чтобы после первого акта у зрителей аневризм сделался, а по окончании пьесы все сердца бы лопнули. Истинно Вам говорю: несчастные люди мы, дожившие до этой страшной эпохи» (XIX, 177).

Сумерки политической реакции всё сгущались. После первого марта 1881 года началась еще небывалая, многоактная трагедия расправы самодержавия с революционерами-народовольцами. Щедрин не замедлил ответить на это драматическими этюдами о торжествующей свинье, пожирающей правду (VI глава «За рубежом»), и о суде над злополучным пескарем (XXIV глава «Современной идиллии»). В эти этюды Щедрин вложил и всю силу своего презрения к реакционерам, заклеймив их уничтожающими сатирическими образами, и всю глубину своего сочувствия к трагедии борцов за свободу. Вспомним, далее, трагический финал «Пошехонских рассказов», трагическую развязку многих маленьких комедий (т. е. таких сказок, как «Самоотверженный заяц», «Здравомысленный заяц», «Карась-идеалист», «Деревенский пожар», «Приключение с Крамольниковым», «Рождественская сказка»), маленькие трагедии о людях, задавленных «мелочами» («Мелочи жизни»), наконец, трагические фигуры крепостных рабов в «Пошехонской старине»,— вспомним все это, и мы сразу почувствуем то новое качество, которое приобретено реализмом Щедрина на почве 80-х годов.

Воспроизводя с суровой и всеобнажающей правдивостью трагизм действительности, Щедрин развенчивал всякого рода реакционные иллюзии о возможности гармонии между господами и рабами. Он показывал не-

lib.pushkinskijdom.ru

избежность и непримиримость классового антагонизма и всей логикой своих произведений подводил читателя к выводам о необходимости революционной борьбы как единственного средства избавления человечества от рабства.

Нарастание трагической ноты, мотивов скорби и тоски в последних произведениях Щедрина некоторые критики в давнее и не очень давнее время истолковывали как проявление пессимизма, как признак утраты веры в будущее. В литературно-критических работах прошлого века сатирик часто фигурировал под рубрикой «писатели-пессимисты». И даже в наше время этот ошибочный взгляд находил сторонников. А. В. Луначарский писал: «Щедрину присущ глубочайший пессимизм. И этот пессимизм вырастает в 1880 году».[1] Такое утверждение основано на непозволительном смешении двух разных вещей: душевных настроений и идейных убеждений писателя.

Салтыков-Щедрин вообще не был «веселонравным» писателем, так как к этому не предрасполагал тот жизненный путь, который он себе избрал. Его настроение колебалось в прямой зависимости от состояния того дела, которому он служил. Он скорбел, порой испытывал нечто вроде отчаяния от того, что срок торжества социальной справедливости, который ему казался в начале 60-х годов близким, отодвигался ходом событий в неопределенное будущее. В связи с этим в последние годы скорбный мотив всё чаще вторгался в его произведения. Однако это вовсе не говорит об упадке веры в будущее и тем более о безверии.

Чувство исторического оптимизма никогда не покидало Салтыкова-Щедрина. Его глубокая вера в неизбежность торжества социалистических форм жизни в 80-е годы не только не ослабела, но стала еще более прочной. Об этом свидетельствует целый ряд его прямых высказываний. Вот слова из предсмертного произведения — «Пошехонской старины»: «Не все лучи света погибнут в перипетиях борьбы, но часть их прорежет мрак и даст исходную точку для грядущего обновления» (XVII, 103). Но, конечно, самым красноречивым подтверждением исторического оптимизма Щедрина является его страстная, не знающая передышки борьба за приближение светлого будущего. Так мог бороться только человек, бесповоротно уверовавший в возможность победы высоких общественных идеалов.

Нарастание трагического элемента в реализме Щедрина было обусловленно, во-первых, всё более тесным соприкосновением творческих замыслов писателя с той «страдательной средой», которая испытывала весь гнет деспотизма, и, во-вторых, нарастанием трагизма в самой действительности, вызванным обострением классовых и идейных конфликтов, углублением политической и общественной реакции, усилением полицейских преследований и всяких других форм насилия.

Трагические ситуации в произведениях Щедрина продиктованы прежде всего этими объективными условиями, а не настроением писателя. Однако последнее оказывало свое весьма существенное влияние на развитие трагического элемента.

Как было уже сказано, к началу работы над «Мелочами жизни» (середина 1886 года) предрасположение Щедрина к юмору резко понизилось, а это оказало свое влияние на дальнейшую эволюцию трагического элемента в его творчестве. Это выразилось в том, что теперь Щедрин уже не мог с прежним успехом овладевать объектами, требующими сатирического осмеяния, и шел к осуществлению своих замыслов преимущественно через разработку трагического материала. С другой стороны,

[1] А. В. Луначарский. Классики русской литературы. М., 1937, стр. 293.

lib.pushkinskijdom.ru

трагический элемент, ранее подавляемый комическим, выступил теперь ввиду резкого ослабления последнего в качестве господствующего тона повествования. Таковы «Мелочи жизни».

Трагической развязкой оканчивается целый ряд рассказов цикла. В самоубийстве находят избавление: сельская учительница Губина, ставшая беззащитной жертвой гнусного надругательства («Сельская учительница»); городской полупролетарий Гришка, доведенный тяжелыми обстоятельствами бесправной жизни до крайней степени нищеты и нравственного ожесточения («Портной Гришка»); многообещавший дворянский юноша Крутицын, отказавшийся повторить жизненный путь отца, но не нашедший другого пути («Счастливец»). Этот ряд образов добровольно ушедших из жизни людей дополняется образами людей, преждевременно убитых невыносимыми условиями существования. Надорвавшись в работе, умирает бедный чиновник Черезов («Черезовы муж и жена»); жертвой чахотки и голода становится юноша, «искавший света и обревший — смерть»,— студент Чудинов («Чудинов»). Всё это были люди, жизнь которых порвалась, почти не начавшись. «Порвалась бессмысленно, незаслуженно и жестоко» (XVI, 597).

В 1882 году появилась книга А. В. Лихачева «Самоубийство в Западной Европе и европейской России». Автор собрал богатый фактический материал, но в объяснении причин самоубийства он следовал за теми учеными, которые считали самоубийства неизбежным следствием цивилизации, ослабляющей психику, и биологического закона борьбы за существование, обрекающего слабых на пожирание сильными. В рецензии на книгу, помещенной в «Отечественных записках», отвергался такой взгляд на причины самоубийства и выдвигались причины социальные и политические. «Нет ничего тяжелее и гибельнее для личного существования политического и социального гнета,— говорилось в рецензии.— Статистика дает нам замечательные факты, подтверждающие эту мысль. В эпохи реакций, например, тенденция к самоубийству сильно поднимается, напротив, во время бодрой и свободной политической жизни, даже в бурные годы революций тенденция к самоубийству падает». Больше самоубийств бывает в переходные эпохи, когда «новых идеалов еще не выработалось, а всё старое пошло прахом».[1]

Эта же идея, разоблачающая человекоубийственный режим социального и политического деспотизма, лежит и в основании ряда рассказов «Мелочей жизни», рисующих трагическую картину гибели людей, убивших себя или безвременно убитых каторгой жизни. «Страшно подумать,— говорит писатель по поводу самоубийства юноши Крутицына,— что в осьмнадцать лет жизнь может опостылеть и привести юношу исключительно к тому, что он думает только о том, как бы поскорее покончить расчеты с нею. Но в наше время господства призраков и этот беспощадный призрак перестает казаться противоестественным. Скука и душевное утомление так велики, что даже возможность иных, более радужных перспектив в будущем искушает очень слабо» (XVI, 707).

Таким образом, причины субъективно-творческого и объективно-исторического характера вели к тому, что соотношение между комическим и трагическим эволюционировало в последних произведениях Щедрина в направлении усиления второго из этих элементов. Смех сатирика замирал, становился тише. В «Мелочах жизни» трагический мотив звучит сильнее, чем в каком бы то ни было другом из прежних произведений писателя, и решительно господствует над комическим. В «Пошехонской

[1] «Отечественные записки», 1882, № 9, отд. II, стр. 130, 133.

lib.pushkinskijdom.ru

старине» это господство приводит к почти полному исчезновению сатирического смеха.

Наряду с эволюцией соотношения между комическим и трагическим происходили изменения и в самом содержании трагического элемента. Внимание Салтыкова-Щедрина останавливали на себе преимущественно три формы человеческой трагедии: трагедия нравственного потрясения, вызванного пробуждением совести в личности, построившей свое благополучие на несчастье других; трагедия революционного борца, действующего в условиях полицейского террора и неподготовленности масс к борьбе, и трагедия угнетенных масс, приносящих бесчисленные жертвы деспотизму. Эти формы социальной трагедии, к которым неоднократно возвращался Салтыков-Щедрин и как публицист и как художник, образно синтезированы в трех рассказах, заключающих цикл «Мелочи жизни»: «Счастливец», «Имярек» и «Портной Гришка».

Особого пояснения требует трагедия нравственного потрясения, которая привлекала внимание писателя во второй половине 70-х годов. Трактовка этой трагедии в произведениях Щедрина имеет два существенных оттенка, представление о которых дает, с одной стороны, предсмертная агония Иудушки Головлева, с другой — семейная драма Молчалиных.

Щедрин с почти неожиданной смелостью ввел трагический элемент в повествование о таком человекообразном животном, как Иудушка, показав в нем мучительное «пробуждение одичалой совести» (XII, 275). Однако трагической развязкой судьбы Иудушки Щедрин не только не сближается с моралистическими концепциями перерождения человека, а, напротив, опровергает и отвергает их.

Не отрицая случаев возможного пробуждения совести в типах, подобных кровопивцу и лицемеру Иудушке, Щедрин убедительно показал, что наступает это не раньше, чем их нравственное и физическое разложение достигнет последней черты и сделает их неспособными к прежнему злодейству. Проблеск совести у Иудушек — это лишь момент *предсмертной* агонии, это та форма личной трагедии, которая проявляется *только* в связи со страхом смерти, которая поэтому остается бесплодной и исключает всякую возможность нравственного перерождения. Смысл трагического элемента в «Господах Головлевых» заключается не в призыве автора к снисхождению по отношению к своему герою и не в проповеди идеи морального перерождения, а в том, чтобы довершить сатирическое разоблачение господствующих классов картиной *морального возмездия*.

Другой вариант трагедии нравственного потрясения, не ограничивающийся функцией морального возмездия, впервые был развит в «Господах Молчалиных» как семейная трагедия или, выражаясь словами Щедрина, как «суд детей» над преступной деятельностью «отцов».

Щедрин устрашал «судом детей» не без мысли повлиять на самые чувствительные, личные струны «отцов» и тем вызвать в них пробуждение стыда к самим себе и сочувствие к героизму революционной молодежи. На это Щедрина вдохновляли не моральные соображения, а революционный подъем во второй половине 70-х годов, усиливший брожение и разложение в правящей части общества. В 1876 и 1877 годах он писал: «Тяжело жить современному русскому человеку и даже несколько стыдно. Впрочем, стыдно еще не многим, а большинство даже людей так называемой культуры просто без стыда живет. Пробуждение стыда есть самая в настоящее время благодарная тема для литературной разработки, и я стараюсь, по возможности, трогать ее» (XIX, 81); «...необходимо, чтоб сколь возможно большее количество людей почувствовало стыд» (XII, 530). Разработка темы о «суде детей» и пробуждении стыда в «отцах» заняла внимание Щедрина в последней главе «Господ Молчалиных»,

lib.pushkinskijdom.ru

в непосредственно примыкающем к ней рассказе «Чужую беду — руками разведу» (1877) и затем в повести «Больное место» (1879).

Когда вторая волна демократического подъема, вызвавшая появление у Щедрина темы пробуждения стыда, была отбита, тема потеряла свое прежнее значение. И хотя к этой теме Щедрин еще раз вернулся в 1887 году (рассказ «Счастливец» в «Мелочах жизни»), всё же отношение писателя к ней изменилось. «Современную идиллию» Щедрин закончил словами: «Говорят, что Стыд очищает людей,— и я охотно этому верю. Но когда мне говорят, что действие Стыда захватывает далеко, что Стыд воспитывает и побеждает,— я оглядываюсь кругом, припоминаю те изолированные призывы Стыда, которые, от времени до времени, прорывались среди масс Бесстыжества, а затем все-таки канули в вечность... и уклоняюсь от ответа» (XV, 304). Однако вот и ответ («Пестрые письма»): «...когда до слуха моего доходит слово „стыд", то мне всегда кажется, что мимо пролетела муха и, никого не обеспокоив, исчезла в пространстве» (XVI, 258).

Трагические коллизии, связанные с общественной борьбой за освобождение народа, Щедрин относил к высшему типу человеческой трагедии, изображение которой считал почетнейшим делом писателя. Этой трагедии он касался косвенным образом в связи с разработкой мотива «суда детей», но непосредственное ее воспроизведение было невозможно по цензурным условиям. По цензурным же условиям остался неосуществленным сильно увлекавший Щедрина в 70-х годах замысел написать произведение о ссыльном революционном деятеле, прототипом для которого должны были послужить «Чернышевский или Петрашевский» (XVIII, 323), деятеле, который несмотря на трагизм своего положения остается до конца верен своим убеждениям. Этот неосуществленный замысел оставил некоторый след в ряде произведений Щедрина 80-х годов: в драматическом этюде «Разговор свиньи с правдою» («За рубежом»), в сказке-элегии «Приключение с Крамольниковым» и в рассказе «Имярек» (из «Мелочей жизни»).

Всего более художественное внимание Щедрина сосредоточивалось не на каких-либо исключительных трагических ситуациях, а на трагизме обыденной жизни, на тех социальных драмах, которые разыгрывались повседневно на широкой арене классовой борьбы и жертвами которых были люди, гибнущие в борьбе за существование.

Картина экономического пожирания слабых сильными, бесправных — власть имущими, незащищенных — вооруженными всегда вызывала в сатирике чувство презрения и ненависти ко вторым и чувство глубокого сострадания — к первым. «Какие жестокие, неумолимые нравы! — восклицал писатель, характеризуя среду, в которой орудуют Деруновы.— До какой поразительной простоты форм доведен здесь закон борьбы за существование!.. Горе „карасям", дремлющим в неведении, что провиденциальное их назначение заключается в том, чтоб служить кормом для щук, наполняющих омут жизненных основ!» («Благонамеренные речи», 1874; XI, 145). От такого рода общих картинок, разбросанных в щедринских сатирах 70-х годов, писатель приходит в 80-х годах к созданию целого ряда произведений, развивающих трагические ситуации повседневной жизни, в которых агонизирующим существом выступает вся народная трудовая масса.

Будничный трагизм, не сознаваемый даже самими жертвами его, нашел свое многостороннее отображение в большом цикле «Мелочи жизни», где Щедрин писал: «Какие потрясающие драмы могут выплыть на поверхность из омута мелочей, которые настолько переполняют жизненную обыденность, что ни сердце, ни ум, в минуту совершения, не трогаются

lib.pushkinskijdom.ru

ими!» (XVI, 700—701). Изображению этих потрясающих драм, тонущих в омуте мелочей, отведено много места, вслед за «Мелочами жизни», в «Пошехонской старине», где трагедия крепостного раба показана с силой, не встречавшейся еще в русской литературе.

Известно, что первым выдающимся художником в русской литературе, ярко изобразившим комизм и трагизм «мелочей жизни», был Гоголь. Лично ему представлялось, что «мелочи жизни» являются чисто нравственной категорией, проявлением пошлости духовно извращенных и опустошенных людей, хотя, конечно, объективный смысл созданных им картин подводил читателя к более глубоким социально-политическим выводам. Что же касается Щедрина, то он в изображении «мелочей» шел дальше своего предшественника. Не только как художник, но и как мыслитель Щедрин углублялся в трактовке их до первоисточника — общего «порядка вещей». Нравственно-бытовая сфера служила ему лишь начальной ступенью для широких социально-политических обобщений, целью которых было вынесение приговора деспотизму.

«Мелочи жизни» — художественный трактат по социальной психологии, глубокая диагностика настроений широких слоев общества. Разнообразные типы, выведенные в «Мелочах жизни», сгруппированы и освещены с точки зрения выявления тех развращающих и отупляющих последствий, которые оставляет классовый гнет в жизни и нравственном облике отдельного человека и всего общества. Как кадры большого фильма, многочисленные рассказы цикла, сменяя друг друга, шаг за шагом расширяют и углубляют разностороннюю картину жизни людей, лишенных каких-либо значительных общественных интересов и погруженных в омут деморализующих «мелочей».

В «Мелочах жизни» Щедрин наносит удар по господствующему режиму не столько непосредственно резкостью сатирического обличения последнего, сколько косвенным путем: обнаружением всё растущей «суммы страданий» (XVI, 709) в широких слоях общества, воспроизведением *массовости* зла, опутывающего в виде повседневных и повсеместных «мелочей жизни» многих людей самых разных социальных категорий и порабощающего нравственные и умственные силы человека. Рисуя неизбежность деградации личности в той среде, где господствует принцип классового неравенства, Щедрин показывает, что и те, кто преуспевает в ущерб другим, и те, кто покорно подчиняется гнету, равно, хотя и по-разному, утрачивают человеческий образ, превращаясь в «псевдочеловека».

Основной идеей «Мелочей жизни», развиваемой и в публицистическом введении и в сериях небольших жанровых картин, является страстный протест против безыдейного существования, против рабской покорности и пассивности, обрекающих огромную массу людей на слепое прозябание и напрасную гибель, и вместе с тем горячий призыв к коллективной самозащите, к активной, самоотверженной борьбе за новый общественный строй, свободный от всех форм насилия, строй, выводящий людей из плена «мелочей жизни» на широкий простор сознательной исторической деятельности и открывающий путь к подлинно человеческому развитию всех и каждого.

Человечество, говорит Щедрин, будет томиться под развращающим игом мелочей до тех пор, пока не добьется «коренного преобразования жизненных форм» и «полной свободы в обсуждении идеалов будущего» (XVI, 445, 448). Своим анализом причин, порождающих «мелочи жизни», и указанием путей освобождения общества из-под власти мелочей Щедрин наносил удар по оппортунистической теории «малых дел», получившей широкое распространение в либерально-народнических кру-

lib.pushkinskijdom.ru

гах. Апологетам крохоборческого практицизма, теоретикам обывательского приспособления к реакционному политическому режиму Щедрин дал бой на их же арене, показав образец революционного отношения к проблеме житейских мелочей. В этом заключается острая злободневность книги Щедрина.

Монументально разработанной в «Мелочах жизни» темы Щедрин неоднократно касался в своем предшествующем творчестве. Однако прежде она оставалась только отдельным, побочным мотивом, который заглушался другими, более громкими. По самой природе своей «мелочи жизни», как глубоко укоренившиеся в массах рабские привычки, требовали особых приемов художественного изображения. Естественно поэтому, что, когда Щедрин сделал «мелочи жизни» предметом специального большого произведения, он как художник раскрылся с такой стороны, которая до этого времени оставалась почти неизвестной читателю. Здесь, за исключением некоторых этюдов (главным образом в серии «В сфере сеяния»), бичующая сатира уступает место многостороннему и глубокому психологическому анализу. Смех, прежде исполненный резкого негодования, проявляется то в грустной иронии, то в скорбном юморе, растворяясь в чувстве сострадания, которое испытывает писатель, сосредоточившийся теперь на изображении человека, находящегося в плену невежества, бедного сознанием своей бедности, покорно изнывающего под игом «мелочей жизни». Новый жанр — жанр психологического социально-бытового рассказа, новая эмоциональная окраска, приемы спокойного, эпического повествования — всё это создает совершенно новую, своеобразную художественную тональность «Мелочей жизни», не находящую себе точных параллелей в других произведениях Салтыкова-Щедрина.

Художественный замысел «Мелочей жизни» раскрывается посредством многочисленной серии психологических портретов и бытовых картин. Психологический портрет в его тесном бытовом окружении — основная структурная единица многоветвистого цикла. Типичный сюжет отдельного рассказа в цикле представляет историю растлевающего действия среды на личность, воспроизводит процесс обесчеловечивания. Художественное воспроизведение этого процесса требовало в первую очередь метода психологического анализа.

Щедрин и прежде создавал замечательные образцы психологического мастерства. Еще Чернышевский и Добролюбов отметили как выдающееся достоинство автора «Губернских очерков» полноту и правдивость психологической обрисовки характеров. Большим достижением в области психологического метода Щедрина явились в 70-е годы «Господа Молчалины», «Господа Головлевы» и серия повестей и рассказов, объединенных в «Сборник». Художественный психологизм «Мелочей жизни», с одной стороны, идет на уровне прежних высших достижений писателя, с другой — эволюционирует в направлении раскрытия внутреннего мира «измученных жизнью людей». Чтобы вполне почувствовать это обогащение психологического реализма Щедрина, достаточно указать, например, в «Мелочах жизни» на рассказ «Портной Гришка», изображающий городского полупролетария, а также на те главы «Пошехонской старины», где представлены типы крепостных рабов. Психологические портреты людей, повинных вечной работе, нарисованы здесь с такой глубиной проникновения и с такой степенью завершенности, которые прежде не наблюдались в творчестве Щедрина.

Наряду с нарастанием трагического мотива и углублением психологизма для реализма «Мелочей жизни», а затем и «Пошехонской старины» характерно также усиление лирико-автобиографического элемента.

lib.pushkinskijdom.ru

Сатире Щедрина, полной гнева, негодования, презрения, издевки, злой насмешки над тем, что олицетворяет собой темные силы самодержавия, всегда сопутствовали лирические отступления, в которых писатель делился своими мечтаниями на тему о будущем величии России, рассказывал читателю-другу о своей любви к отечеству и к народу, о своих душевных переживаниях, связанных с трудностями сатирического поприща, о своей грусти и скорби по поводу пассивности угнетенных масс и о своей глубокой вере в то, что человеческое в конце концов восторжествует, победив все неправды, коварства и насилия.

Такого рода лирические монологи автора всё чаще врываются в сатирическую струю его произведений 80-х годов. Это находится в прямой связи с тем, что теперь «средний человек» и «человек, питающийся лебедой», завоевывают себе всё более широкое место в качестве непосредственного объекта изображения. Соприкосновение с этим человеком дает художнику всё более частые поводы для выражения гуманистического сочувствия и для интимного разговора с читателем. В форме такого разговора написаны сказка-элегия «Приключение с Крамольниковым», начало «Пестрых писем», почти всё большое введение к «Мелочам жизни» и заключающий их рассказ «Имярек».

Лирические мотивы нередко перерастают в последних произведениях писателя в автобиографические эпизоды, в рассказ писателя о своей жизни. Это следует объяснить, конечно, тем, что не только по объективному смыслу написанного, но и по характру творческих замыслов 80-е годы были для Щедрина временем итогов. Свои последние произведения Щедрин писал, будучи тяжело больным, в предвидении близкой смерти и, может быть, как казалось писателю, еще более близкого вынужденного молчания. В этих условиях он подвергает самокритическому анализу свои идейные искания, свою работу за прошедшие десятилетия, свой жизненный и литературный путь. В годы «безвременья», в годы ренегатской проповеди «малых дел» и массового отступничества буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции от наследства 60-х годов — он всё чаще возвращался к идеалам своей молодости, напоминая современникам «забытые слова». В связи с этим происходит усиление автобиографического элемента в последних произведениях Щедрина. Три произведения, написанные в последние три года жизни писателя,— «Приключение с Крамольниковым», «Имярек», «Пошехонская старина»,— сохраняя всё свое обобщающее художественное значение, не имеют во всем творчестве писателя равных себе по богатству автобиографических сведений, без которых не может обойтись ни один исследователь жизни, мировоззрения и творчества писателя.

Повторяем, что отмеченные художественные особенности «Мелочей жизни» — жанр бытового рассказа, многосторонний психологический анализ, эпически спокойный тон повествования, обилие трагических ситуаций и лирических мест — не являются, конечно, неожиданными, их можно было наблюдать и раньше, но только теперь, в связи с иным характером объекта изображения и изменившимся творческим настроением художника, всё это так ярко синтезировалось в одном цикле, что приобрело значение нового качества в щедринском реализме, новой грани в его художественном облике. Произошло расширение арены щедринского реализма в направлении многостороннего психологического изображения жизни народных масс.

Заканчивая свой творческий путь, Щедрин как художник приходит в «Мелочах жизни» в непосредственное соприкосновение со своим млад-

lib.pushkinskijdom.ru

шим современником — А. П. Чеховым. Первый заканчивал тем, с чего начал второй. Объяснение этого — прежде всего в тех проблемах, темах и типах, которые диктовала новая эпоха художникам слова.

4

Цензурный фактор оказал на литературную деятельность Щедрина в 80-е годы более сильное влияние, чем в предыдущий период. Резкое ухудшение цензурных условий поставило сатирика перед «невозможностью» печататься, если он со своей стороны не примет каких-либо необычных мер.

«Ужасная эпоха», «худое время», «всякое равновесие в борьбе потеряно», «пишу накануне умертвия», «осужден на непечатание» и т. д. и т. п.— все эти высказывания Щедрина в его письмах 1881—1883 годов достаточно ярко характеризуют ту яростную силу давления цензурного пресса, которую испытывает на себе сатирик с самого начала 80-х годов.

Предчувствие «конца» скоро оправдалось, «умертвие», «осужденность на непечатание» осуществилось: в апреле 1884 года правительство закрыло «Отечественные записки». Это событие оставило глубокий след как вообще в истории русской литературы, так и в литературной деятельности Щедрина: литература лишилась своего самого передового органа; Щедрин оказался без собственной трибуны, «без языка», был разлучен с «единственным любимым существом» — читателем. «Я и прежде никогда не забывал о существовании цензуры,— писал он,— но такого времени еще не было, когда бы передо мною с полною отчетливостью стояло слово: невозможность» (XX, 129—130). Трагически переживая свое «литературное горе», осложненное тяжкими физическими недугами, Щедрин всё чаще говорит о желании замолчать навсегда, с горькой иронией называет себя «бывшим литератором», временами приходит даже к мысли о самоубийстве. Но в конечном счете побеждает воля борца, заявившего: «умру на месте битвы» (XIX, 369).

Щедрин вступает в последнюю схватку с реакцией и как художник одерживает в этой идеологической борьбе победу, т. е. возобновляет свою литературную деятельность после закрытия «Отечественных записок».

Какими путями он добился этого? Ответ на этот вопрос затрагивает весьма существенную сторону в проблеме эволюции щедринской манеры в 80-е годы.

Высказывалось мнение, что Щедрин вообще и, в частности, в 80-е годы не отступал «ни на иоту от выполнения задуманных им литературных планов», «не соглашаясь ни на какие изменения в своих произведениях, которые могли бы ослабить политическую остроту их».[1]

Как ни заманчиво такое утверждение, с ним всё же нельзя согласиться, так как оно фактически неверно. Достаточно заглянуть в письма Щедрина, чтобы убедиться в том, что Щедрин был вынужден делать уступки цензуре в ущерб своим произведениям. Это происходило не только под давлением прямых требований цензурного ведомства; иногда в предвидении цензурных гонений он сам воздерживался от напечатания отдельных мест или целых произведений.

Однако было бы еще более ошибочным считать главным методом в борьбе Щедрина с цензурой метод прямых «уступок», наносящих ущерб замыслам писателя. Идейная принципиальность Щедрина была настолько велика, что он, не отказываясь в самых необходимых случаях от уступок,

[1] М. Эссен. Блестящий закат. В книге: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XX, 1937, стр. 18, 24.

lib.pushkinskijdom.ru

устремлял всё свое огромное художественное дарование, весь свой творческий гений, отличавшийся неистощимой изобретательностью, на поиски тех литературных форм и способов, при помощи которых он мог бы провести свои идеи в среду читателей. Ранее применявшиеся Щедриным творческие приемы оказывались в обстановке 80-х годов недостаточными.

Из писем Салтыкова-Щедрина мы видим, как сатирик, отстаивая свое право общения с читателем в условиях свирепой реакции 80-х годов, наряду с упоминанием тактики, так сказать, внешних, механических уступок говорит о выработке новой художественной тактики. Эта новая тактика и дала свой особый результат, выразившийся в своеобразии поэтической формы произведений последнего пятилетия.

Есть, как увидим ниже, достаточные основания утверждать, что в это время произошла заметная «ломка» манеры, предпринятая Щедриным вынужденно и сознательно. На этот счет имеются многочисленные прямые указания в его письмах.

Первое по времени указание такого рода содержится в письме к Н. А. Белоголовому от 14 октября 1881 года: «Я нахожусь в таком состоянии угнетения, как редко бывало. Кажется, придется литературу совсем бросить, и разумеется, и редакцию... Во всяком случае, придется *совсем манеру и содержание переменить,* и хоть это дело не невозможное, но все-таки подобная *ломка* времени требует. Главное, что кой-что было уж затеяно, а стало быть и мысли около этого затеянного обращались» (XIX, 232—233; курсив мой,— *А. Б.).*

После этого мысль о необходимости произвести ломку исчезает на длительное время. И только почти через два года, в письме к Г. З. Елисееву от 2 августа 1883 года, она появляется вновь. Здесь понятие «ломка» уточняется, конкретизируется в смысле «приняться за что-нибудь бытовое» (XIX, 349).

Перемена манеры и содержания, задуманная еще в октябре 1881 года в целях предотвращения грядущей катастрофы «Отечественных записок», до апреля 1884 года оставалась лишь в стадии размышлений. После закрытия журнала вопрос о «ломке» встал перед Щедриным как острая практическая необходимость: его «душа тосковала, мысль безнадежно искала просвета».

Поиски новых путей общения с читателем осложняются тем, что Щедрин вынужден их прокладывать через журналы «чужих людей», где самая возможность печататься обязывала к перестройке. Шестимесячный период, с апреля по ноябрь 1884 года, т. е. от закрытия «Отечественных записок» и до первого печатного выступления в «чужих людях», был для Щедрина не только периодом острых переживаний, вызванных запрещением журнала, но и периодом внутренней подготовки к литературной деятельности в новых условиях, периодом творческой перестройки. По письмам данного периода видно, что Щедрин «прицеливается писать», ищет новых путей для литературной деятельности как в плане «придумывания новых форм», так и в плане новой тематики, новых объектов.

Литературная деятельность Щедрина в либеральных органах открывается опубликованием первого письма из цикла «Пестрые письма» в ноябрьской книжке «Вестника Европы» за 1884 год. Вслед за этим (с декабря 1884 года) появлением «Чижикова горя» в «Русских ведомостях» возобновляется цикл сказок. Работа над книгами «Сказки» и «Пестрые письма» продолжалась параллельно свыше двух лет (1884—1886).

Сказки лишь отчасти реализуют замысел проектируемой писателем ломки. Из общего числа тридцати двух сказок тринадцать были написаны еще до закрытия «Отечественных записок» и уже неоднократно

lib.pushkinskijdom.ru

подвергались цензурным репрессиям. После закрытия журнала Щедрин размышлял, не отказаться ли ему от продолжения сказочного цикла. «Теперь,— писал сатирик К. Д. Кавелину в мае 1884,— приходится сделать ломку, а удастся ли она — не знаю. Голова до сих пор полна совсем другим и, между прочим, сказками... Надобно отказаться от этой книги, которая не повредила бы мне» (XX, 50).

Решив всё же довести давно задуманную книгу сказок до завершения, Щедрин попробовал спасти ее, прибегнув к «ломке» в пределах жанра, что и сказалось весьма заметно на «Чижиковом горе» — первой сказке, написанной после закрытия «Отечественных записок». Сказка замечательна по своей критике буржуазно-дворянской семьи, но Щедрин не был ею доволен; семейно-бытовой сюжет был тесен для социально-политической сатиры Щедрина. «Я чувствую,— писал он В. М. Соболевскому в январе 1885 года,— что два-три „Чижиковых горя“ — и репутация моих сказок будет значительно подорвана. Феоктистов, может быть, правду сказал, что партикулярные дела совсем для меня не подходят» (XX, 127). После «Чижикова горя» Щедрин продолжает интенсивно работать над сказками («Такой уж стих на меня напал», XX, 127), усиливая их фантастический колорит, но он отказывается от «партикулярных» сюжетов как ослабляющих силу его сатиры, хотя это и сделало невозможным своевременное появление некоторых сказок в легальной печати. «Ломка» в дальнейшем проявилась в работе писателя над сказками «Христова ночь» и «Рождественская сказка»; выразилась она в том, что Щедрин облек революционное содержание этих сказок в форму религиозной проповеди, сделав это, конечно, не без соображений цензурного порядка. В общем, можно сказать, что «ломка» затронула только отдельные сказки, весь же цикл их является развитием той жанровой формы, которая в основных своих чертах сложилась независимо от соображений о «ломке».

Как и «Сказки», «Пестрые письма», взятые в целом, также не свидетельствуют о «ломке» в том значении этого слова, которое придавал ему Щедрин. «Пестрые письма» являются непосредственным откликом на процессы, происходившие в политической и общественной жизни первой половины 80-х годов. В этом отношении они примыкают к «Современной идиллии», «Письмам к тетеньке» и «Пошехонским рассказам», но отличаются от них прежде всего «пестротою» содержания.

Говоря о причинах «пестроты» нового цикла, Щедрин ссылается на «пестрое время», на измельчание содержания общественной жизни. Но при этом же он указывал и на то, что теперь условия (усиление цензурных преследований, сотрудничество в «чужих» органах) еще более вынуждают его «цепляться за крупицы» для проведения творческих замыслов в печать (XX, 123).

Создавая «Пестрые письма» в прежней манере социально-политической сатиры, Щедрин не мог осуществить ее в том виде, как ему хотелось; способ «цепляться за крупицы» его не удовлетворял, и потому он не оставляет мысли о необходимости «ломки». «Скучно мне до зарезу — и совсем не пишется,— сообщал он Н. К. Михайловскому.— Надо новую жилу найти, а не то совсем бросить» (XX, 113).

«Новую жилу» находит и разрабатывает Щедрин в «Мелочах жизни», которым он, закончив «Сказки» и «Пестрые письма», отдает год непрерывного и упорного труда (июль 1886 — июнь 1887).

Таким образом, продиктованная сатирику условиями политической реакции мысль о необходимости изменить содержание и форму, «найти новую жилу», произвести «ломку» манеры, мысль, которой писатель упорно сопротивлялся и которую он лишь отчасти попробовал реализо-

lib.pushkinskijdom.ru

вать в «Сказках» и «Пестрых письмах»,— эта мысль находит свое осуществление в «Мелочах жизни» (1886—1887), а вслед за ними — в «Пошехонской старине» (1887—1889). В этих двух произведениях наиболее заметна та «ломка», о которой Щедрин неоднократно говорил в предыдущие пять лет. Сам Щедрин называл свое творчество с 1886 года «новой литературной деятельностью» (XX, 255).

В чем же заключается это «новое»? Как уже было показано выше, сам Щедрин, говоря о «ломке», конкретизировал это понятие как намерение приняться за что-нибудь «бытовое». Это и нашло свое выражение в серии социально-бытовых рассказов («Мелочи жизни») и в написании «большой бытовой картины», т. е. «Пошехонской старины».

Относительно идейно-художественного своеобразия «Мелочей жизни» основное было уже сказано в связи с общей характеристикой закономерностей последнего творческого этапа писателя. Остается сказать о том, в каком смысле захватила «Мелочи жизни» та «ломка», на которую вынуждали Щедрина цензурные условия в 80-е годы.

«Мелочи жизни» были задуманы как большой публицистический цикл, посвященный основным проблемам современности. Вмешательство цензурного фактора коренным образом изменило этот замысел в самом начале его осуществления. «Русские ведомости», напечатав в августе 1886 года первую и вторую главы «Мелочей жизни», отказались печатать по цензурным соображениям третью главу. «Это испортило весь мой труд,— сообщал Щедрин Н. А. Белоголовому в письме от 21 сентября 1886 года,— потому что я написал уже 5 глав и предполагал еще 12—13 глав. Не знаю, на что решусь» (XX, 256). Решился Щедрин на следующее. Он отдал пять написанных глав «Мелочей жизни» (в том числе и две ранее опубликованные в «Русских ведомостях») в «Вестник Европы», так как этот журнал находился под менее бдительным надзором цензуры, нежели московская газета «Русские ведомости». Вместе с тем Щедрин, не желая лишиться и газетной трибуны, изменил первоначальный замысел произведения и перешел от публицистических глав к более цензурным беллетристическим этюдам.

О том, что этот переход был продиктован именно цензурными соображениями, свидетельствуют письма Щедрина. Первые беллетристические этюды цикла «Мелочи жизни» относились к серии «Молодые люди». Посылку их в «Русские ведомости» и обещание продолжения Щедрин сопровождал замечанием: «Буду писать, сколь возможно, цензурно» (XX, 257). Испытывая сомнения, не сочтет ли редакция газеты неподходящей в цензурном отношении эту серию, Щедрин предложил «Русским ведомостям» другую («На лоне природы и сельскохозяйственных ухищрений»), поясняя, что там, где он будет изображать хозяйство сельского священника, «ни одним словом не коснется служебных обязанностей» и что вообще «в цензурном отношении, самым ревнивый цензор иголки не подточит» (XX, 261).

Так совершился переход от публицистических глав общественно-политического характера (в отдельном издании они составили введение к циклу) к бытовым и психологическим беллетристическим этюдам. Поскольку последние не встречали особых цензурных препятствий, Щедрин работал над ними весьма интенсивно, печатая их отдельными сериями то в «Русских ведомостях», то в «Вестнике Европы».

Навязанная цензурными обстоятельствами работа в жанре бытовых этюдов вскоре увлекла Щедрина. «Мною,— писал он в октябре 1885 года,— овладело теперь непреодолимое желание работать. Надумал еще несколько вещей, и выполню, ежели выдержу» (XX, 261). Однако позже писатель замечает: «...задача так обширна, обнимает столько

lib.pushkinskijdom.ru

разнообразных профессий, что многое придется пропустить (большинство) или скомкать» (XX, 265). Итогом решения этой обширной задачи явилась книга, которая широтой художественного обозрения социальных типов сближается в творчестве Щедрина со «Сказками» и напоминает в этом же отношении, как это было отмечено еще Н. К. Михайловским, поэму Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

Таким образом, цензура потеснила Щедрина в сторону бытового материала, но писатель, совершив вынужденную «ломку», и здесь нашел «жилу», разрабатывая которую, стремился к тем же высоким целям, которые он преследовал ранее, имея дело с более привлекавшими его общественно-политическими сюжетами. Быт и психология людей, которые были мало причастны к непосредственной политической деятельности или же вообще стояли в стороне от политики, но воплощали в себе все отрицательные, обесчеловечивающие последствия социально-политического гнета, выступили в «Мелочах жизни» как приговор над самодержавием.

Вместе с тем было бы неверно считать, что первоначальный замысел «Мелочей жизни» не понес от «ломки» некоторого ущерба. Если усиление бытового элемента в произведениях Щедрина в 80-е годы было связано вообще с возросшим интересом писателя к «настроению масс», то творческая история «Мелочей жизни» показывает, как цензурные соображения заставили автора погружаться в бытовой материал глубже и задерживаться на нем дольше, чем это требовалось идейным замыслом произведения. Такие, например, этюды, как «Сельский священник», «Ангелочек», «Христова невеста», могли возникнуть только в поисках бытовой конспирации. При всей способности Щедрина улавливать политику в быте, открывать в частном факте отзвуки эпохи эти сюжеты были слишком узки, чтобы служить развитию волновавших писателя вопросов.

Всякие догадки о возможных результатах неосуществленных творческих замыслов легко оспаривать. Но всё же, судя по первым главам, можно заключить, что в первоначальный замысел «Мелочей жизни» входила разработка вопросов революционной идеологии на том высоком уровне и с такой широтой захвата, которые характерны, кроме первых публицистических глав, для таких этюдов, как «Портной Гришка» и «Имярек».

Итак, если в «Сказках» Щедрина выручало перед судом цензуры прежде всего погружение в фантастику, а в «Пестрых письмах» — фигура умолчания («цепляние за крупицы»), то в «Мелочах жизни» — погружение в быт и психологию. Специфические приемы эзоповского иносказания, практиковавшиеся ранее, почти отсутствуют в «Мелочах жизни», их роль теперь принял на себя *бытовой* материал, позволявший писателю в цензурном отношении более свободно развивать свои темы.

Отсюда вовсе не следует, что к бытовым сюжетам Салтыков-Щедрин обращался только с целью обойти цензурные преграды. Чтобы не оставлять места для недоразумений, сделаем необходимое пояснение.

Типы, представленные в произведениях Салтыкова-Щедрина, всегда выступают в органическом единстве с окружающей средой, которая их сформировала и которая составляет сферу их деятельности. Однако разнородные явления, входящие в понятие среды, интересовали Салтыкова-Щедрина не в одинаковой степени. Он останавливал прежде всего внимание на явлениях общественного, а не частного быта.

Экскурсы сатирика в область частного быта не имели самостоятельного значения и были подчинены критике общественно-политических явлений. Щедрин — сатирик эксплуататорского общества, а не отдельных личностей. Быт и психология последних интересовали его лишь в меру

lib.pushkinskijdom.ru

их участия в общем «порядке вещей». Социально-политические явления производили на Щедрина преимущественное впечатление по сравнению с другими явлениями общественной и частной жизни. Его произведения всем своим существом погружены в социально-политические проблемы. Реализм Щедрина шире его сатиры, его сатира, взятая в целом, шире его политической сатиры. Но если определение творчества Щедрина как *политической* сатиры не исчерпывает всего, то оно улавливает самое главное в характере связей щедринского реализма с действительностью.

Арена общественно-политической и идеологической борьбы — вот та арена, на которой с наибольшей полнотой проявляет себя сатирическое дарование Салтыкова-Щедрина. Типичные герои щедринской сатиры — это люди, подвизающиеся в сферах административно-политической и социально-экономической, творцы «внутренней политики» и «столпы» экономики буржуазно-дворянского государства. Своих героев Щедрин наблюдает и изображает прежде всего непосредственно в процессе их основной хозяйственно-политической деятельности. Сатирик преследует своих героев и в ресторанах, салонах, в заграничных путешествиях, но всюду интересуется ими лишь постольку, поскольку к запаху вина и запахам амура примешивается запах министерства, политики, погони за рублем и карьерой. Быт входил в сатиру Щедрина в той мере, в какой он соприкасался непосредственно с явлениями широкого общественно-политического значения. Люди привилегированных классов интересовали Щедрина, по его собственному признанию, прежде всего как «раса, существующая политически». Отступления от этого принципа были, и они становились более частыми, когда писатель переходил к изображению средних и низших слоев общества. Как уже выше отмечалось, такое явление наиболее характерно для произведений 80-х годов. Это диктовалось природой добровольно избранного писателем объекта. Наряду с этим были случаи, когда цензура вынуждала писателя углубляться в сферу частного быта дальше, чем этого требовали его замыслы. Это мы пытались показать на примере «Мелочей жизни».

Для дальнейшего выяснения вопроса интересный материал дает история создания последнего произведения Салтыкова-Щедрина — «Пошехонской старины».

От всех других произведений Щедрина «Пошехонская старина» отличается рядом существенных признаков. Назовем самое основное. Во-первых, произведение рассказывает о событиях, которые отдалены от времени его написания на несколько десятилетий. Такое явление было необычным в творческой практике сатирика, замыслы которого всегда были непосредственно связаны с переживаемым историческим моментом. Во-вторых, произведение написано в форме мемуарно-автобиографического повествования, чему также нет близких аналогий в предшествующем творчестве Щедрина. И в-третьих, «Пошехонская старина» ярко выделяется в творчестве Щедрина и вообще в русской литературе XIX века обилием подробно обрисованных типов крепостных рабов, которые в своей совокупности создают завершенное представление о быте и нравственном мире крепостной крестьянской массы.

Имея в виду отмеченные особенности, уже современники Щедрина пытались дать тот или иной ответ на вопрос о характере «Пошехонской старины» и мотивах ее написания. Одни находили, что «Пошехонская старина» это только мемуарно-автобиографическое произведение; другие, усматривая в ней более широкое историческое содержание, считали, однако, что это только художественно-историческая хроника о бесследно минувшей эпохе; наконец, третьи видели в «Пошехонской старине» обыч-

lib.pushkinskijdom.ru

ную щедринскую сатиру, лишь замаскированную подобно «Истории одного города» формой исторического повествования.

Взятое в отдельности, любое из этих определений является односторонним, неверным, суживающим или прямо искажающим идейно-художественное содержание и общественное значение «Пошехонской старины». Всё это можно наблюдать в той полемике, которая была вызвана появлением произведения Щедрина в 80-е годы.

Что касается мнения об автобиографическом значении «Пошехонской старины», то оно не может быть ни принято безоговорочно, ни отвергнуто полностью. Биографы Салтыкова находят в этом произведении ценный материал,[1] если они при этом не забывают следующего предупреждения писателя: «Автобиографического элемента в моем настоящем труде очень мало; он представляет собой просто-напросто свод жизненных наблюдений, где чужое перемешано с своим, а в то же время дано место и вымыслу» (XVII, 37). Всякое игнорирование этого авторского пояснения неизбежно ведет к непозволительному ограничению смысла художественного памятника целой эпохи крепостничества.

Естественно, не заслуживает специального опровержения точка зрения тех идеологов реакции (Б. Н. Чичерина, П. К. Щебальского, К. Ф. Головина и др.), которые, злобно клевеща на писателя, говорили, что Щедрин извратил прошлое ради обличения настоящего. В наше время нет нужды доказывать, что «Пошехонская старина» — правдивейшая художественная картина крепостной России первой половины XIX века. И в этом смысле она имеет значение первоисточника.[2]

Сложнее дело обстоит с вопросом о политической злободневности «Пошехонской старины» в момент ее появления, о том, как этот памятник минувшей эпохи служил непосредственной общественной борьбе в конце прошлого века.

Либерально-народническая «Неделя», признавая нарисованную в «Пошехонской старине» картину правдивой, в то же время заявляла, что Щедрин совершенно напрасно потратил труд на обличение того, что уже бесследно миновало. Мнением «Недели» можно было бы и пренебречь. Но суждения подобного рода высказывались и отдельными людьми, идейно близкими к писателю. И самому Щедрину как писателю-борцу порой не чужды были сомнения в целесообразности предпринятого им труда.

Однако уже один тот факт, что «Пошехонская старина» вызвала своим появлением крайнее негодование в реакционнном лагере, достаточно красноречиво свидетельствует о том, что она имела огромное актуальное значение в борьбе против попыток реабилитировать и реставрировать крепостническое прошлое, которые лихорадочно предпринимались самодержавием в период царствования Александра III.

Щедрин видел всю опасность оживления остатков крепостничества, но вместе с тем он был достаточно прозорливым историческим мыслителем, чтобы понимать, что попытки повернуть ход истории вспять являются в конечном счете не более как гальванизацией трупа. Всего лишь за год до появления первых глав «Пошехонской старины» он писал: «Период помещичьего закрепощения канул в вечность, наступил период закрепощения чумазовского» (XVI, 442). Поэтому распространенное в литературоведении мнение о том, что «усиление реакции в 80-х годах вызывает

[1] См., например, монографию С. Макашина: Салтыков-Щедрин. Биография, 1. Изд. 2-е, Гослитиздат, М., 1951.

[2] Напомним, что в этом качестве пользовался «Пошехонской стариной» один из первых русских марксистов Н. Е. Федосеев при написании труда по истории крепостного права в России.

lib.pushkinskijdom.ru

у Щедрина опасение о возможности реставрации крепостничества, и он пишет «Пошехонскую старину» (XVII, 3; вступительная статья), не вполне верно характеризует сущность дела.

Другое мнение о мотивах, побудивших Щедрина к написанию «Пошехонской старины», гласит: реакция 80-х годов так глубоко уходила корнями в крепостничество, обнаруживала так много признаков сходства с эпохой крепостного права, что последняя оказалась очень подходящей почвой, удобным поводом для обличения современных социальных и политических порядков. Это верно. Возникает, однако, вопрос: почему для своего нападения на современную реакцию Щедрин предпринял такое глубокое обходное движение, что заставило его прибегнуть к «удобному поводу», к подысканию «подходящей почвы» в прошлом?

Проследив путь Щедрина к «Пошехонской старине» на основании его собственных признаний, мы найдем убедительный ответ на все эти вопросы.

Специально к бытовым темам Щедрин обращался до 80-х годов редко и неохотно. До этой поры он собственно создал лишь одно крупное произведение в области сатирического бытописания — «Господа Головлевы». Изучение истории писания этого неожиданно для самого автора знаменитого произведения обнаруживает, что сатирик, создавая его, не пламенел обычным творческим энтузиазмом, чуть не после каждой главы думал окончить работу совсем, но, поощряемый положительными отзывами авторитетных людей (Некрасова, Тургенева, Гончарова, Анненкова и др.), в конце концов, как бы волей-неволей, создал монументальное полотно.

«Сам Салтыков,— пишет Елисеев в своих воспоминаниях о нем,— смотрел на свои сатирические очерки как на прямое общественное служение, а на свои беллетристические произведения, как „Семейство Головлевых", „Пошехонская старина", как на отдых от дела, который он не должен был себе позволять. Во время писания своего последнего произведения, „Пошехонской старины", он раза два спрашивал меня, хорошо ли он делает, что пишет это вместо сатирических очерков».[1]

Воспоминание Елисеева подкрепляется и личным признанием Щедрина: «Вообще,— писал он Елисееву 2 августа 1883 года,— на меня современные российские порядки подействовали удручающим образом. Так что вряд ли даже перемена порядков оживит меня. В другое время, даже неблагоприятное, я был бы готов переждать и приняться за что-нибудь бытовое (вроде «Головлевых»), а теперь не могу. Не то чтобы у меня матерьялов не было (давно уж я задумал), но досадно. Вот, скажут, заставили-таки мы его» (XIX, 349).

Это признание интересно в двух отношениях: во-первых, оно указывает, что Щедрин брался за «бытовое» в «неблагоприятное» время, рассматривая это как своего рода передышку перед боем; во-вторых, оно свидетельствует, что писатель давно уже задумал написать произведение в этом роде (конечно, речь идет о «Пошехонской старине»), но воздерживался, чтобы не дать повода думать, что сатирика «заставили» отступить с боевых социально-политических позиций.

Таким образом, «Пошехонская старина» появляется в творческих планах сатирика в самом начале 80-х годов, но осуществление замысла год за годом отодвигалось.

В XXIII главе «Современной идиллии» (январь 1883 года) Щедрин, касаясь дореформенной помещичьей жизни, обещал когда-нибудь «возобновить в своей памяти подробности этой недавней старины» (XV, 244).

[1] Шестидесятые годы. М. А. Антонович. Воспоминания. Г. З. Елисеев. Воспоминания. Изд. «Academia», М.— Л., 1933, стр. 396.

lib.pushkinskijdom.ru

В конце 1883 года было написано начало «Пошехонской старины» в виде отдельного рассказа, приурочивавшегося в это время к «Пошехонским рассказам» и предназначавшегося для январской книжки «Отечественных записок» 1884 года.[1] «Имею к Вам,— писал Щедрин Н. К. Михайловскому 18 декабря 1883 года,— большую просьбу: не задерживайте выхода 1-й книжки. Я надеюсь выпустить ее совсем невинную и сам затеял рассказ, в котором идет речь об обстановке дворянского дома и воспитании дворянского сына в былые годы („Пошехонская старина")» (XIX, 374). «Пошехонская старина» на этот раз не появилась. От намерения начать ее печатание в январе 1884 года Щедрин отказался в связи с тем, что добился позволения опубликовать давно уже готовые три сказки: «Премудрый пескарь», «Самоотверженный заяц», «Бедный волк». Важно, однако, заметить, что «Пошехонская старина» приурочивалась к той книжке журнала, которую Щедрин хотел выпустить, по соображениям цензурным, «совсем невинной».

Дальнейшее упоминание о «Пошехонской старине» встречается в письме к М. М. Стасюлевичу от 7 сентября 1886 года: «...для январской (книжки «Вестника Европы».— *А. Б.*) начал большую вещь, которая будет длиться довольно долго» (XX, 250). Но появление «Пошехонской старины» опять затянулось до октября 1887 года. В сентябре 1886 года Щедрин готовил отдельные издания «Сказок» и «Пестрых писем», которые и появились в октябре 1886 года. Последние месяцы 1886 года и первая половина 1887 года посвящены завершению цикла «Мелочи жизни» и подготовки их отдельного издания. Лето 1887 года, когда Щедрин, наконец, решил отдаться давно задуманной и всё отодвигавшейся работе над «Пошехонской стариной», было отравлено усилившейся болезнью, и он «не написал ни строки» (XX, 316). И только во второй половине августа его «обуял демон писания» (XX, 319). Начиная с этого времени Щедрин в течение полутора лет работал над своим последним произведением, которое печаталось отдельными главами с октября 1887 года по март 1889 года в «Вестнике Европы».

Мы видим, таким образом, что движение Щедрина к «Пошехонской старине» было крайне замедленным, приступить к ней «мешали» другие литературные работы, и как только последние наталкивались на цензурные барьеры — мысль Щедрина возвращалась к бытовой теме о «старине». Это было движение не свободное, принудительное, требовавшее «ломки» в настроении и творческих планах политического сатирика. «Легко сказать: пишите бытовые вещи, но *трудно переломить свою природу*» (XX, 83). Выделенные нами слова Щедрина не следует, конечно, понимать в том смысле, что он не умел писать бытовых вещей. Как художник, он и в области бытописания мог создавать картины, не уступающие по монументальности картинам Гончарова, свидетельством чего являются «Господа Головлевы». Выражение «трудно переломить свою природу» следует понимать в том смысле, что Щедрин не хотел изменить своей природе писателя-трибуна, жаждавшего немедленным воздействием побуждать читателя к активной общественно-политической борьбе.

Сказанное, однако, вовсе не означает, что в рождении темы о «старине» не участвовала свободная воля писателя, что он не питал к ней внутреннего расположения. Напротив, есть основание предполагать, что просто как человек, а не как сатирик, Щедрин, работая над бытовой полумемуарной «Пошехонской стариной», воскрешая в памяти некоторые интимные

[1] Первоначальная (неопубликованная) редакция «Пошехонской старины» хранится в Рукописном отделе Института русской литературы АН СССР.

lib.pushkinskijdom.ru

стороны личной жизни, чувствовал себя спокойнее, в известной мере отдыхал.

И если выше было показано движение Щедрина к «бытовой старине» под насильственным внешним давлением ожесточенной правительственной реакции, то теперь следует прибавить, что в преддверии смерти Щедрин прошел через обычное для мемуаристов-бытописателей настроение, почувствовал влечение к воспоминаниям о детстве. Только в отличие от других бытописателей-мемуаристов, смягчавших мрачную картину дворянского усадебного быта открытием в нем поэтического элемента, Щедрин и тут остался неумолимо правдивым обличителем всех ужасов крепостничества. И вместе с тем в царстве феодальной жестокости и произвола он нашел свою поэзию, поэзию пробуждения в человеке чувства социального протеста против бесчеловечности крепостников.

Приведем одно, правда единственное в этом роде, высказывание из письма Щедрина к Елисееву от 31 марта 1885 года, когда «Пошехонская старина» заканчивала свой утробный период и была близка к появлению на свет: «Несчастливы будут мои дети, никакой поэзии в сердцах; никаких радужных воспоминай, никаких сладких слез; ничего, кроме балаганов. Ежели я что-нибудь вынес из жизни, то все-таки оттуда, из десятилетнего деревенского детства» (XX, 158).

Признание неожиданное! И автобиографии и биографии Салтыкова-Щедрина рисуют раннее детство сатирика в самых мрачных красках. А вот оказывается, что на закате жизни писатель увидел какую-то светлую точку в своем деревенском детстве. Не осмеливаемся дать полную расшифровку этой психологической загадки, она требует сложного биографического комментария и обращения к психологии творчества писателя. Заметим только, что едва ли здесь можно ограничиться толкованием, предложенным С. А. Макашиным, который считает, что это автобиографическое признание Щедрин «перечеркнул» всем материалом своей «Пошехонской старины».[1] Да, в предсмертном произведении Щедрин со всей присущей ему суровой беспощадностью полностью развеял всякие идиллические представления о помещичьем усадебном быте и сказал много горьких слов о своем детстве. И всё же в «Пошехонской старине» не всё противоречит указанию писателя на поэзию сердца, связанную с его деревенским детством. Имеем в виду главу «Первые шаги на пути к просвещению», где Щедрин от имени Никанора Затрапезного рассказывает о своих детских «попытках самообучения», посеявших в его сердце «зачатки общечеловеческой совести» (XVII, 97). Это был тот момент в духовном развитии Салтыкова, когда в будущем обличителе всех форм насилия впервые заговорило «свое», когда он «начал сознавать себя человеком» (XVII, 98) и перенес право на это сознание на поруганных и замученных крепостных рабов. «Доселе,— пишет Щедрин,— я ничего не знал ни об алчущих, ни о жаждущих и обремененных, а видел только людские особи, сложившиеся под влиянием несокрушимого порядка вещей; теперь эти униженные и оскорбленные встали передо мной, осиянные светом, и громко вопияли против прирожденной несправедливости, которая ничего не дала им, кроме оков, и настойчиво требовали восстановления попранного права на участие в жизни... Я даже могу с уверенностью утверждать, что момент этот имел несомненное влияние на весь позднейший склад моего миросозерцания» (XVII, 98).

Вот это, относящееся не к мрачному крепостному быту, а к тому чувству социального протеста, которое по контрасту с окружающим миром возникло впервые в сознании одаренной личности и оставило неизгладим-

[1] С. Макашин. Салтыков-Щедрин, 1951, стр. 90.

lib.pushkinskijdom.ru

мый след на всем позднейшем миросозерцании писателя,— это и было поэзией детства Салтыкова-Щедрина. Потребность рассказать о счастье первых шагов познания действительности и тем самым восстановить самый ранний, эмоциональный фазис пробуждения *человека,* предварявший фазисы позднейшего идейного развития писателя-борца, освещенные в «Приключении с Крамольниковым» и в «Имярек», явилась дополнительным и, так сказать, интимным стимулом к написанию «Пошехонской старины».

Но одного личного, автобиографического момента для того, чтобы Щедрин приступил к работе над произведением, было недостаточно, под влиянием этого он не стал бы писать «Пошехонской старины». Он, как никто другой, мог становиться «на горло собственной песне», если не находил ее мотив отвечающим основным интересам дня. Для творчества Щедрина вообще не было свойственно расхождение между личным чувством и сознанием долга,— то и другое стояло на равной высоте служения передовым общественным идеалам. Точка зрения интересов передового общественного деятеля определяла его творческие планы и подчиняла себе все личные склонности писателя, если только они в отдельных случаях в какой-то мере противоречили верховному принципу.

Так, в частности, было и с «Пошехонской стариной». Перспектива относительного личного спокойствия, которую сулила работа над «бытовой стариной», не прельщала его как писателя-борца, предпочитавшего спокойствию трудный и опасный путь грозного обличителя современности. Поэтому история замысла «Пошехонской старины» — это история длительного сопротивления воинствующего политического сатирика, с одной стороны, цензурным репрессиям, толкавшим в сторону бытового материала, и с другой — пробудившемуся в писателе влечению к мемуарам о раннем периоде своей жизни.

Своеобразие творческой истории «Пошехонской старины» в том и состоит, что произведение задумывалось и писалось под сложным и противоречивым воздействием ряда объективных факторов и субъективных настроений писателя. С одной стороны, Щедрин «давно задумал» написать о «старине» и имел готовый материал, и была в нем своя «поэзия» детства, и материал этот в цензурном отношении был удобен. Всё это склоняло к работе над «Пошехонской стариной». С другой стороны, Щедрин не хотел идти по линии наименьшего сопротивления и изменять своей природе писателя-трибуна, не хотел удаляться в «старину» от непосредственной социально-политической борьбы и давать повод хотя бы к частичному ликованию врага («Вот, скажут, заставили-таки мы его»).

Внутреннее сопротивление осуществлению замысла перевешивало, но замысел не умирал. Перевес первого в борьбе двух противоположных настроений имел своим следствием то, что реализация замысла откладывалась, писатель не спешил им воспользоваться, так как не считал его достаточно актуальным, хранил его про «черный день», на случай вынужденной цензурной «ломки», когда потребуется обратиться к «бытовому» материалу. Это борение различных чувств вокруг темы о «старине», ярко характеризующее воинствующую натуру писателя-трибуна, продолжалось долго, давно задуманное отстранялось другими литературными работами, которые непосредственно отвечали задачам переживаемого исторического момента.

Прошло пять лет (1883—1887) с того момента, когда тема о «старине» возникла у писателя, до наступления той поры, когда Щедрин взялся за ее окончательное осуществление. Это произошло лишь тогда, когда выступать в роли политического сатирика и писать в прежней манере было уже невозможно не только потому, что зверски свирепство-

lib.pushkinskijdom.ru

вала цензура, накладывая запрет на всё, что относилось к сущности политического режима, но и потому, что современный материал оказывался теперь менее доступным писателю. Неоднократно он жаловался, что мало где бывает, что мало видит и что поэтому приходится «извлекать образы из себя», из готовых запасов памяти. Этим «готовым» и были впечатления далекого деревенского детства писателя. Так, под совокупным действием указанных условий политический сатирик уступил место бытописателю-мемуаристу.

Однако внутренний спор между первым и вторым не совсем прекратился и в процессе систематической работы над «Пошехонской стариной».

Послав для октябрьской книжки «Вестника Европы» первые три главы «Пошехонской старины», Щедрин писал А. Н. Пыпину 8 сентября 1887 года: «...скажите Ваше откровенное мнение об ней. Стоит ли продолжать?» (XX, 322). Характерно, что на протяжении всего периода публикации глав «Пошехонской старины» Щедрин испытывает неудовлетворенность ею. Даже на фоне вообще колеблющихся оценок своего творчества последних лет отзывы автора о «Пошехонской старине» резко выделяются по силе неудовлетворенности писателя своей работой. Она казалась ему бесцельной, несоответствующей тому роду творчества, в котором он видел свое истинное призвание и который он считал более действенным.

Итак, сложные обстоятельства заставили воинствующего сатирика сменить боевую позицию — перейти к бытовому сюжету. И хотя в идейном отношении Щедрин остался на прежней высоте своей бичующей критики, последняя, конечно, не имела достаточного простора в рамках теперешнего жанра. Как боец, привыкший на всякие движения противника отвечать быстрыми ударами и вынужденный теперь предпринять замедленное обходное движение, он переживал чувство частичного поражения. Передовая общественность тогда и потом дала последнему творению высокую оценку, даже более высокую, чем такому яркому выражению гения политического сатирика, как «Современная идиллия», но мы в данном случае говорим не о сравнительной оценке произведений великого сатирика, а о творческом генезисе последнего произведения и оценке его в авторском сознании.

Мы пытались на основании показаний самого Щедрина объяснить те сложные мотивы, которые побудили его к написанию «Пошехонской старины», кратко охарактеризовать жанровое своеобразие и место этого произведения в щедринском художественном наследии и его общественное значение. Три аспекта «Пошехонской старины» — автобиографический, исторический и злободневный — отражают в себе своеобразие и сложность тех настроений и условий, которые переживал Щедрин в самые последние годы своей жизни как человек, писатель и общественный борец. Три упомянутых аспекта произведения не могут быть сведены к какому-либо одному или двум из них, не заменяют и не покрывают друг друга. Историческое содержание произведения шире автобиографического; из исторического материала минувшей эпохи художник выделил прежде всего то, что было созвучно общественно-политической и идеологической борьбе 80-х годов. Следовательно, непримиримый дух политического борца, беспощадного обличителя всех видов насилия, порожденного деспотическим режимом, ярко проявлялся и в той форме бытового повествования, к которой писатель прибегал как бы поневольно.

Автор «Пошехонской старины» бил по живым врагам, по реакционной политике самодержавия, по разнузданной идеологической пропаганде крепостников, которые, по выражению Ленина, «ожили на час». Он показывал народу всю мерзость тех порядков, которые пытались реа-

lib.pushkinskijdom.ru

билитировать и реставрировать реакционеры 80-х годов. В годы зверской реакции, когда для Щедрина стала легально невозможной лобовая атака на врагов освобождения народа, он, оставаясь верным своей роли идейного борца, предпринял, создав «Пошехонскую старину», последний гениальный ход: зашел с глубокого исторического тыла, карая буржуазно-помещичий строй не только за его глумление над народом в настоящем, но и напоминая о преступлениях прошлого, раскрывая глубокую связь прошлого с настоящим.

«Пошехонской стариной» завершилось развитие антикрепостнической темы в творчестве Щедрина и развитие традиций русского антикрепостнического романа вообще. «Пошехонская старина» — последнее звено в цепи тех изменений, которые претерпела литературная деятельность Салтыкова-Щедрина. И, конечно, есть большая разница между таким, например, образцом политической сатиры, как «История одного города», и социально-бытовой хроникой «Пошехонская старина». Но различие между ними касается исключительно фактического содержания и художественных особенностей, а не сущности идеологии писателя. Выступив в конце своего литературного пути не в роли сатирика, а мемуариста-бытописателя, он и тут оставался всё тем же революционным гуманистом, разрушителем старого, прогнившего мира и воинствующим борцом за торжество идеалов социальной справедливости.

Последние страницы «Пошехонской старины» написаны слабеющей рукой бойца, умирающего на месте битвы. Но и в своей предсмертной книге любви и гнева Салтыков-Щедрин, изменившись как художник, остался всё же великим художником. Могучая сила передовых общественных идеалов, которым Салтыков-Щедрин служил до конца жизни со всей страстью своего воинствующего темперамента, высоко поднимала его над личными невзгодами, не давала замереть в нем художнику и явилась неиссякаемым источником творческого вдохновения. Заключительный этап литературной деятельности Салтыкова-Щедрина, когда личные и общественные бедствия нависали над писателем свинцовой тучей, может служить одним из самых ярких свидетельств плодотворного воздействия высокой идейности на творческую деятельность художников слова.

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Р. ГАНЕЛИН

М. ГОРЬКИЙ И АМЕРИКАНСКОЕ ОБЩЕСТВО В 1906 ГОДУ

В нашей литературе есть теперь уже немало работ, освещающих поездку М. Горького в Америку в 1906 году и отношение к нему и его деятельности по организации помощи революционным силам России со стороны различных классов американского общества. Среди этих работ следует особо отметить недавно опубликованные новые воспоминания Н. Е. Буренина «Поездка в Америку в 1906 году».[1]

В этой работе Н. Е. Буренин выступает не только как мемуарист, но и как исследователь, использующий собранную и сохраненную им коллекцию вырезок из американской печати. По этим же материалам написана статья С. Я. Бродской «О деятельности М. Горького в Америке в 1906 году».[2]

Однако изучение американских периодических изданий, хранящихся в библиотеках СССР, и частичное ознакомление посредством микрофильмирования с отсутствующими у нас изданиями позволяют установить ряд новых фактов, связанных с этим немаловажным в истории русско-американских культурно-политических связей эпизодом, а также некоторые не известные нам прежде горьковские тексты.

Как известно, Горький отправился в США по специальному заданию партии. «Владимир Ильич Ленин придавал этой поездке большое значение,— писал Н. Е. Буренин в 1940 году.— Цель ее заключалась в том, чтобы помешать царскому правительству получить заем и вместе с тем попытаться собрать средства на революционную подпольную работу».[3] Миссия Горького носила, таким образом, политический революционно-партийный характер.

И такой же чисто политический характер носила, по существу, травля Горького, организованная американской реакцией. В ней отразился весь страх перед русской революцией и ненависть к ней, которые верхушка капиталистической Америки с особой силой испытывала после декабрьского вооруженного восстания. Скандал, спровоцированный прессой монополий вокруг имени Горького, явился лишь кульминационным пунктом той острой политической борьбы, которая развернулась в США вокруг вопроса об отношении к русской революции и на которой необходимо вследствие этого остановиться.

---

[1] М. Горький в эпоху революции 1905—1907 годов. Материалы, воспоминания, исследования. Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 97—114.

[2] Там же, стр. 388—408.

[3] Горький в воспоминаниях современников. Гослитиздат, М., 1955, стр. 223. Поездка Горького в США была непосредственно организована Л. Б. Красиным. Сопровождать Горького и М. Ф. Андрееву должен был В. В. Воровский, но впоследствии это было поручено Н. Е. Буренину (Горький в эпоху революции 1905—1907 годов, стр. 63).

lib.pushkinskijdom.ru

Кровавые события 9 января, зверства карателей, самоотвержение русских революционеров вызвали в Америке движение сочувствия русской революции и протеста против репрессий царизма. Негодовала даже значительная часть буржуазной печати. Во многих городах систематически проводились массовые митинги.

Наиболее последовательные защитники интересов рабочего класса США стремились использовать движение солидарности с русской революцией для нового подъема классовой борьбы в Америке. Однако существовавшие в США социалистическая партия во главе с Дебсом и социалистическая рабочая партия во главе с Де Леоном занимали во многом ошибочные позиции. Горячие симпатии к борьбе русских рабочих проявила созданная летом 1905 года наиболее революционная из существовавших в то время в Америке рабочих организаций — Индустриальные рабочие мира.

Иное направление в движении солидарности с русской революцией представляли прогрессивно настроенная интеллигенция, мелкобуржуазные элементы, наиболее радикальная часть буржуазных либералов, которых В. И. Ленин называл «последними могиканами буржуазной демократии». Они выражали симпатии революционному движению в России лишь постольку, поскольку оно вело к свержению царизма. При этом они больше всего боялись воздействия событий в России на революционизирование американского пролетариата. Этого направления в целом придерживалось Американское общество друзей русской свободы, созданное сразу же после начала революции в России. Более радикальным было основанное в Сан-Франциско при участии Джека Лондона Калифорнийское общество друзей русской свободы и его печатный орган — «Рашн ревью» («Русское обозрение»).

Русская контрреволюция имела в США могущественного союзника. Влиятельные монополистические круги и президент Т. Рузвельт, который на словах часто высказывался против самодержавия, будучи в душе его поклонником, в критические моменты революционной борьбы в России неизменно поддерживали контрреволюционную пропаганду. Это сказывалось самым непосредственным образом на позиции американской буржуазной печати. По мере углубления революции симпатии американских газет всё больше склонялись на сторону «умеренных элементов», а зачастую и на сторону царизма под влиянием его «либеральных» обещаний. Боязнь революционизирующего влияния «русского примера» и стремление задушить революцию в России были одной из причин инициативы и посредничества Рузвельта в русско-японских мирных переговорах. За два дня до заключения мира ближайший друг президента буржуазный историк и публицист Г. Адамс писал: «Я сегодня все еще вопию и кричу от страха, чтобы конференция не разошлась. Мы должны иметь мир... Россия это значит — царь, а царь это значит, что мы все утонем или выплывем вместе с ним. Да, да, так и будет! Боже, храни царя Теодора Рузвельтова!» [1]

Так было сформулировано возникшее в этот момент тождество контрреволюционных целей Николая II и Теодора I, как назвала Рузвельта в те дни одна английская газета.

Манифест 17 октября был встречен американской буржуазной печатью со вздохом облегчения. Большинство газет связывало с ним надежду на окончание революции и приход к политической власти в России либеральной буржуазии. Они бурно негодовали по адресу русских революционеров, не довольствующихся царской уступкой. Другие газеты одобряли манифест как хитроумный маневр царизма.

[1] Letters of H. Adams. Ed. by W. C. Ford, vol. II, Boston—N. Y., 1938, p. 462.

lib.pushkinskijdom.ru

Целую бурю страха и ненависти вызвало в американской печати появление баррикад на улицах Москвы. «Отсутствие симпатий к московским повстанцам» — так был назван обзор откликов американской печати на декабрьское вооруженное восстание, помещенный в обзорном еженедельнике «Литерари дайджест». «Чикаго кроникл» требовала от царизма «строжайших репрессивных мер». «Общественное мнение в этой стране,— писала она,— должно открыто объявить себя на стороне правительственной власти» (в России,— *Р. Г.*).[1]

Такова была политическая атмосфера, которую застал Горький в Америке и в которой ему предстояло действовать.

Еще более напряженной делали ее некоторые факторы, восстановившие против Горького и его агитации влиятельные круги буржуазной Америки. Это был прежде всего вопрос об американском займе царизму, переговоры о котором завязал Витте с Морганом в бытность свою в США.[2] Переговоры эти развивались с некоторыми трудностями, в частности, из-за «неприученности» американской публики к русским ценным бумагам, иными словами, из-за того, что царизм как плательщик не пользовался сколько-нибудь значительным доверием у американских капиталистов, привыкших к надежности своих инвестиций. Осенью 1905 года Морган посылал своего сына Моргана-младшего и главного своего доверенного Дж. Перкинса для переговоров в Петербург. Банковские монополисты не отказывались от мысли «вложить сколько-нибудь американских денег, чтобы подпереть падающий трон царя»,— как писала «Рашн ревью».[3] Несмотря на неважные перспективы размещения русских облигаций среди своей клиентуры и прочие препятствия, Морган в начале апреля 1906 года, т. е. как раз к моменту приезда Горького, еще продолжал вести переговоры с французскими банкирами о своем участии в большом займе царизму. О намерениях американских банков участвовать в кредитовании царизма было известно в кругах американского общества, сочувствовавших русской революции. Из их среды раздавались требования «воспрепятствовать американским банкирам ссужать американские деньги для того, чтобы увековечить существующий режим» в России.[4] В такой ситуации революционные выступления Горького становились особенно нежелательными и опасными для американской буржуазии. Приезд Горького совпал как с общим наступлением реакции в политической жизни страны, так и с новой атакой капитала на рабочий класс.

Под влиянием русской революции в конце 1905—начале 1906 года в США резко усилилось радикальное направление в политической публицистике и художественной литературе, разоблачавшее пороки и язвы капиталистического строя. Начало этому направлению положил еще в 1903 году своей книгой «Позор городов» известный прогрессивный деятель Линкольн Стеффенс, а в 1905 году и в начале 1906 года одна за другой стали появляться в журналах и отдельными изданиями яркие публицистические произведения, вскрывающие злоупотребления капиталистов в разных отраслях экономики, хищнические способы их хозяйничания, спекуляцию на бирже, обман потребителей, подделку продовольственных товаров и медикаментов, торговлю женщинами и детьми

[1] «The Literary Digest», 1906, vol. XXXII, January 6, p. 3—4.

[2] См. об этом сборник документов, составленный Б. А. Романовым: «Русские финансы и европейская биржа». М.—Л., 1926, стр. 206 и сл.

[3] «The Russian Review», 1905, vol I, № 5, November, p. 1.

[4] K. Durland. The Red Reign. The true story of an adventurous year in Russia. L., 1907, p. 493.

lib.pushkinskijdom.ru

и т. д. Из романов этого направления наибольшую известность получил роман Эптона Синклера «Джунгли».

При всем своем радикализме представители этого направления, по существу, не затрагивали основ капиталистического строя и отнюдь на него не покушались. Они были в известной мере связаны с буржуазно-интеллигентским движением за создание совместных поселений — сеттльментов, возникшим в качестве реакции на подъем рабочего движения и развитие революционного социализма в конце XIX века и отличавшимся буржуазно-просветительскими тенденциями, сглаживанием социальных противоречий и т. д.

Как и в некоторых других странах, в США в первые годы XX века социалистические идеи стали объектом увлечения представителей буржуазии. Социализм был модой, и с ним заигрывал на страницах своих многочисленных изданий газетный король Вильям Рэндольф Херст. В рядах социалистической партии оказалась целая группа так называемых «миллионеров-социалистов». Один из них, Генри Гейлорд Уилшайр, директор Бивер нэйшнл бэнк и Бритиш Гвиана голд компани, с 1900 года издавал в Лос-Анжелосе под собственным именем журнал социалистического, в его понимании, направления — «Уилшайрс Мэгезин».

При всей его «безобидности» это увлечение испугало Рузвельта, и 17 марта 1906 года он открыто вмешался в литературную борьбу, выступив со специальным обращением, направленным против «разоблачительной литературы». Через день, 19 марта, он запретил распространение социалистической газеты «Призыв к разуму» за призыв к всеобщей стачке по русскому образцу. Живя под вооруженной охраной, Рузвельт писал в эти дни: «Настроение рабочих весьма опасно, и никто не может сказать, как далеко зайдет их недовольство».[1] «Вожди типа Горького» вызывали особое негодование президента накануне приезда писателя в Америку.[2] И политическая агентура монополий сделала всё, чтобы парализовать влияние посланца русской революции на народные массы Америки. И друзья и враги Горького отчетливо сознавали при этом, что по силе влияния он далеко превосходил всех тогдашних американских писателей, так как он, по словам «Нью-Йорк ивнинг мейл», «жил той самой жизнью, на которую они глядят со стороны».[3] «Глашатай русской революции»,— так еще в феврале 1905 года назвала Горького американская печать, и это определило развитие событий.

10 апреля 1906 года Горький, М. Ф. Андреева и Н. Е. Буренин прибыли в Нью-Йорк и были беспрепятственно впущены в страну иммиграционными властями, хотя предварительно об этом циркулировали слухи противоположного свойства.[4] Предполагалось, что Горького не впустят в страну в связи с часто применявшимся параграфом иммиграционных законов, который запрещал въезд в США анархистам. Анархизм был главным жупелом, которым запугивала американского обывателя как американская реакция, так и царская пропаганда в США. Вот почему Горькому и был задан официальный вопрос, не анархист ли он? Следует отметить, что писатель сразу же понял значение этого, на первый взгляд, дикого вопроса и в своем ответе (он приведен Н. Е. Бурениным [5]) терпеливо объяснил разницу между анархизмом и социализмом. Развитие этой темы мы находим и в обоих публикуемых ниже горьковских произведениях, адресованных американцам.

[1] Ф. Ландберг. 60 семейств Америки. Изд. иностранной литературы, М., 1948, стр. 106.

[2] The Letters of Th. Roosevelt. Ed by E. E. Morrison. Cambridge, 1951, vol. IV, p. 179.

[3] «The Literary Digest», 1906, vol. XXXII, № 16, April 21, p. 600.

[4] «The New York Herald», Europ. ed.; 1906, April 11.

[5] Горький в эпоху революции 1905—1907 годов, стр. 100.

lib.pushkinskijdom.ru

Не пустить Горького в Америку было, разумеется, невозможно. На пристани его ждала большая толпа, а навстречу пароходу выехала на катере группа видных американских литераторов.[1] Комитет для встречи Горького и сбора денег в помощь русской революции имел в своем составе М. Твена, Хоуэллса, редактора журнала «Коллиерс уикли» Роберта Коллиера и других видных американских писателей и общественных деятелей. Сразу же сблизился с Горьким писатель-социалист Лерой Скотт. Неутомимый и страстный борец против всякой социальной несправедливости, он был сторонником «умеренных» методов, примыкал к литераторам-«разоблачителям», был одним из деятелей сеттльментского движения. Однако всё его творчество (а он был автором нескольких романов и множества публицистических статей) проникнуто освободительными идеями и посвящено острым социальным вопросам. В 1905 году он отправился в Россию, откуда вернулся в США незадолго до приезда Горького, опубликовав в журналах «Outlook» и «Everybody's» ряд горячо сочувственных статей о революционном движении в России.

После восторженной встречи Горький немедленно приступил к установлению контактов со всеми общественными силами, сочувствовавшими русской революции,— от буржуазных радикалов до представителей социалистической рабочей партии. На следующий день после приезда Горького в литературном клубе «А» при Нью-Йоркском университетском сеттльменте был дан торжественный обед в честь Горького с участием комитета, организованного для помощи его работе. В новых воспоминаниях Н. Е. Буренина подробно описана та атмосфера взаимного расположения, которая сразу же возникла при встрече Горького с Твеном. Но здесь же проявилась и разница между политическими взглядами писателя-революционера Горького и буржуазного демократа Твена. В своей речи Твен говорил:

«Если мы можем содействовать созданию республики в России, чтобы дать ее преследуемым народам такую же свободу, как та, которой пользуемся мы, давайте сделаем это во что бы то ни стало и не откладывая. У нас нет сейчас необходимости говорить о средствах для достижения этой цели; давайте надеяться, однако, что вооруженная борьба может быть по крайней мере отложена еще на какой-либо срок, но уже когда дойдет до нее дело, мы должны быть к ней готовы.

«Наша самая глубокая симпатия на стороне народа, который пытается освободиться от пагубного гнета, подобно тому как это сделали наши предки. Любое движение такого типа должно получить нашу горячую и единодушную поддержку, оно заслуживает ее, и потому просьба о сборе средств, которая была здесь изложена м-ром Хантером,[2] просьба, обоснованная и значительная, должна получить всевозможную поддержку каждого из нас. Если мы примем это дело близко к сердцу, Россия должна быть и будет свободной».[3]

Искренность солидарности Твена с русским народом в его единоборстве с царизмом, которую Горький очень высоко ценил, не могла всё же заслонить от пролетарского писателя опасности буржуазно-демократических иллюзий Твена. Ведь Твен, как и многие американцы его круга, ослепленный созывом Думы, не шел дальше мечты об установлении в России буржуазной республики типа США. Особую опасность для успеха миссии Горького представляла высказанная Твеном надежда на оттягивание вооруженной борьбы. Но Горькому было чуждо сектантство, приносившее большой вред революционным организациям американ-

[1] Э. Синклер. Медная марка. Харьков, 1924, стр. 8.
[2] Журналист, член социалистической партии.
[3] «The Literary Digest», 1906, vol. XXXII, № 16, April 21, p. 599.

lib.pushkinskijdom.ru

ского пролетариата и, в частности, препятствовавшее им организовать в США единый фронт солидарности с революционной Россией.

В своем ответе Твену Горький, не вступая в полемику по поводу будущности России, подчеркнул лишь, что революция в ней не отложена, а продолжается. Он говорил: «Я прибыл в Америку, рассчитывая найти среди американского народа верных и горячих сторонников моих страдающих соотечественников, которые так упорно борются за свободу и так великолепно переносят свои муки в этой борьбе. Время для революции — сейчас. Сейчас, сейчас, сейчас! Но нам нужны деньги и материальные ресурсы; кровь мы дадим сами. Нам нужны деньги, деньги и еще раз деньги. Я прихожу к вам как проситель за свободу России».[1]

За обедом в клубе «А» последовал официальный и более холодный прием в честь Горького у «миллионера-социалиста» Уилшайра.

В тот же день Горького приветствовали несколько делегаций, представлявших различные революционные организации Нью-Йорка. Писатель принял представителя социалистической рабочей партии Дж. Хэммера и руководителя секции Нью-Йоркского округа этой партии Л. Абельсона. С их участием состоялось обсуждение программы пребывания Горького в США и его деятельности. В беседе с ними Горький заявил, что он глубоко тронут встречей, устроенной ему революционерами Нью-Йорка, и высказал уверенность в конечной победе революции в России.[2]

Пока Горький и революционные организации готовились к развертыванию пропагандистской кампании солидарности с русским народом, активизировались силы, которые были заинтересованы в срыве этой кампании. В те самые дни, когда революционные и демократические круги с восторгом встречали Горького, буржуазная печать в разных концах страны уже начала предостерегать читателей против горьковской пропаганды и ее революционизирующего значения. Подводя итоги своему обзору высказываний американской печати о Горьком за эти дни, еженедельник «Литерари дайджест» отмечал: «Значительная часть печати этой страны, по-видимому, скупа на энтузиазм в пользу движения, поднятого русским революционером».[3] Еженедельник считал это обстоятельство «курьезным», ввиду широко распространенного в различных кругах американского общества негодования против жестокостей царизма. Но характер самих высказываний американских газет ясно показывает, в чем было дело. «М. Горький представляется несколько излишне радикальным даже для этой страны»,— сдержанно писала спрингфилдская газета «Рипабликен». А балтиморская газета «Сан» выражала надежду на то, что пропаганда Горького не встретит отклика в Америке, так как он стоит за насильственное ниспровержение существующего в России порядка. «Постольку, поскольку он может добиваться наступления лучших времен для России законными средствами, симпатии всего нашего народа будут на его стороне,— писала выходившая в Рочестере газета «Демократ энд кроникл»,— но если он объединится с красными в этой стране или в Европе, он обратит против себя единственное мнение в Америке, которое стоит того, чтобы с ним считаться или иметь его на своей стороне». Под этим разумелось мнение правящих кругов и близких к ним

---

[1] В воспоминаниях Н. Е. Буренина приводятся изложения речей Твена и Горького, данные на следующий день газетой «Нью-Йорк трибюн», но в интересующей нас части эти изложения, носящие характер свободного пересказа, менее точны, чем цитаты, приведенные в «Литерари дайджест».

[2] «Weekly People», 1906, April 21.

[3] «The Literary Digest», 1906, vol. XXXII, April 21, p. 599.

lib.pushkinskijdom.ru

влиятельных сфер. Подобные сентенции в адрес Горького были тесно связаны с теми пылкими восторгами, которые расточала в эти дни американская буржуазная печать по поводу предстоявшего созыва Думы. Американские газеты были хорошо осведомлены о комедийном характере выборов в I Думу (одна из газет называла их «бурлеском»), но это не помешало им объявить победу кадетов «большим делом». Чтобы американская буржуазная публика не приняла кадетов за революционеров, газеты подчеркивали их «умеренность». «Нью-Йорк сан» радостно сообщала, что сам Николай II доволен случившимся.[1]

Американский буржуазный либерализм праздновал созыв Думы чуть ли не как свою собственную победу. Рекламная шумиха, поднятая вокруг него, подействовала и на многих искренних друзей дела свободы русского народа из радикального лагеря американского общества. Из писем Горького нам известно, как затрудняло всё это его деятельность в США. «Путь Витте лучше для России, чем путь Горького»,— писала бруклинская газета «Игл». Это и был главный тезис враждебной делу Горького пропаганды, развернутой буквально со дня его прибытия в Америку. На этом тезисе с легкостью сходились и империалистические заправилы печати большого бизнеса, и американские буржуазные либералы, и тайная и явная агентура царизма, действовавшая под руководством и контролем царского посольства в Вашингтоне.

Главная цель всех этих сил состояла в том, чтобы охладить энтузиазм, с которым встретила Горького трудовая и радикальная Америка. Приводим в изложении «Литерари дайджест» одно из первых прямых выступлений против Горького и его миссии: «...честность его намерений,— предостерегает нас издающаяся в Провиденсе «Джорнел»,— не должна скрыть от нас „извращенности его ума“ в этом деле», и газета добавляет, что «американской публике представляется теперь хороший случай избежать того, чтобы расчувствоваться».[2]

В первые дни, когда Горький был окружен любовью и вниманием тысяч нью-йоркцев, большие нью-йоркские газеты, естественно, писали о нем в сочувственных тонах. Даже «Нью-Йорк уорлд», которая 14 апреля открыла травлю Горького, подчеркивала роль Горького и его друзей-революционеров в «возрождении России». В херстовской же «Нью-Йорк джорнел» появилась яркая статья о Горьком и революционной России, о значении, которое может иметь приезд Горького для усиления свободолюбивых тенденций в США.[3]

Но наряду с этим нью-йоркские газеты перепечатывали всё, что писали против Горького газеты других городов. Это позволило, видимо, Горькому понять, что развертываемая им кампания встречает сопротивление. Вероятно, по тактическим соображениям М. Ф. Андреева сделала заявление, опубликованное 12 апреля, о том, что Горький приехал лечить туберкулез в Колорадо или Калифорнию и что именно это, а не обращение за помощью революции, ускорило его приезд.[4]

---

[1] «The Literary Digest», 1906, vol. XXXII, April 14, p. 561.

[2] Там же, April 21, p. 599.

[3] Выдержки из этой статьи приводятся Н. Е. Бурениным. Демагогические заигрывания Херста с социалистическими идеями (а Херст подумывал о выдвижении своей кандидатуры на пост президента) заходили в этот период так далеко, что Горькому было заказано пятнадцать статей о России (М. Горький — Л. Б. Красину, середина апреля [начало мая] 1906 года.— М. Горький, Собрание сочинений, т. 28, Гослитиздат, М., 1954, стр. 417). Цель Херста состояла и в том, чтобы возбудить сенсацию и извлечь из нее наживу. В погоне за последней он не остановился перед мошенничеством, не заплатив Горькому за перепечатку его произведений (письма Горького К. П. Пятницкому и Е. П. Пешковой, там же, стр. 427, 435).

[4] «The New York Herald», Europ. ed., 1906, April 12.

lib.pushkinskijdom.ru

14 апреля газета «Нью-Йорк уорлд», орган известного издателя Пулитцера, совладельца железнодорожных и телеграфных корпораций, подняла печально известный скандал вокруг имени Горького, немедленно подхваченный большей частью буржуазной печати страны.[1] Ни у кого из современников не было сомнений в чисто политической, контрреволюционной подоплеке этого дела. Однако в США, в том числе и в некоторых сочувствовавших русской революции кругах, склонны были возлагать ответственность за происшедшее лишь на агентуру царского правительства, закрывая глаза на роль ее высоких американских покровителей. Так, в частности, изложен инцидент с Горьким Э. Синклером.[2] В действительности же против Горького как посланца большевистской партии одновременно действовали и американские реакционеры, и агенты царского правительства, и русские эсеры в Америке.

Что́ именно явилось поводом к появлению скандальной статьи в «Уорлд», точно установить не представляется возможным. Орган социалистической партии города Сент-Луис журнал «Лейбор» сообщал, что Горький отказался написать повесть для «Уорлд», после чего Пулитцер решил добиться сенсации совершенно иным путем — с помощью клеветы на Горького. «Царское правительство и Уолл-стрит заплатили ему за это»,— писал журнал.[3] Синклер указывает, что гнев Пулитцера был вызван контрактом, который Горький заключил с «Нью-Йорк джорнел». Одним из прямых поводов к появлению статьи в «Уорлд» и началу травли писателя американской реакцией была опубликованная за подписью Горького приветственная телеграмма заключенным в тюрьму по ложному обвинению Ч. Мойеру и В. Хэйвуду, руководителям Западной федерации горняков, одной из наиболее боевых организаций американского пролетариата. Нам представляется невероятным, чтобы Горький при всей его несомненной горячей солидарности с арестованными рабочими лидерами подписал телеграмму, которая давала в руки врагов столь сильное оружие для срыва его миссии в США.[4] В письме к Л. Б. Красину, написанном в начале мая и носившем характер отчета перед ЦК, Горький подробно и ярко описал то противодействие, которое ему пришлось оказывать американским социалистам, убеждавшим его выступать с чисто социалистических с их точки зрения, а по существу с сектантских позиций.[5] Обращаться исключительно к рабочим, только в них видя возможных союзников русской революции, как того требовали деятели социалистической рабочей партии, означало бы оттолкнуть радикальную интеллигенцию, мелкобуржуазные элементы, сочувствующих из числа буржуазных либералов. Идти на это, а тем более активно вмешиваться во внутриполитическую борьбу в США Горький, естественно, не мог. Остается предположить, что телеграмма была отправлена от имени Горького кем-либо из деятелей американского социалистического движения.[6]

---

[1] Поводом для травли Горького послужил брак с М. Ф. Андреевой, официально не оформленный.

[2] Э. Синклер. Медная марка, стр. 9—10.

[3] М. Горький в эпоху революции 1905—1907 годов, стр. 111.

[4] Н. Е. Буренин рассказывал К. Д. Муратовой и автору этих строк, что Горький такой телеграммы не отправлял.

[5] М. Горький, Собрание сочинений, т. 28, стр. 418.

[6] Следует отметить, что журнал социалистической рабочей партии «Weekly People», много писавший в эти дни о деле Мойера—Хэйвуда и о травле Горького и видевший явную связь между этими двумя вылазками американских реакционеров, нигде не упоминает о предполагаемой телеграмме Горького. Не публиковалась она и в прогрессивной печати России. По версии Синклера, автором телеграммы был Уилшайр. Он, как пишет Синклер, обратился к М. Ф. Андреевой с просьбой получить под

lib.pushkinskijdom.ru

Упомянутое горьковское письмо к Красину, а главное, воспоминания Н. Е. Буренина показывают причастность к разжиганию травли писателя эсеров-эмигрантов Н. Чайковского и Х. Житловского. Явившись к Горькому вскоре после его приезда с предложением о совместной деятельности в Америке, они уже знали о готовившейся кампании против Горького. Однако, встретив твердый отказ, они ушли, не предупредив его об этом. В разгар скандала эсеры снова повторили свое предложение, считая, что теперь Горький будет податливее. В случае согласия писателя эсеры обещали заставить замолчать желтую прессу, тем самым выдав себя.[1]

Но гораздо важнее, чем происхождение статьи в «Уолрд», выяснение того механизма, при помощи которого была немедленно организована открытая травля писателя с разных сторон. Чикагская газета «Чикаго геральд» с хвастливым восторгом перед американскими буржуазно-демократическими институтами писала, что Горький испытывает на себе «пример силы общественного мнения в Соединенных Штатах, которая превышает силу царей и прочих самодержцев».[2]

«Общественное мнение», преследовавшее Горького с не меньшей силой, чем царизм, было сфабриковано в течение нескольких часов, в условиях той самой «свободы печати», которая составляет одну из главных принадлежностей буржуазной демократии. Главную роль в этом сыграло крупнейшее американское информационное агентство «Ассошиэйтед пресс», находившееся под полным, хотя и негласным, контролем правящих кругов США. Как раз в 1906 году Т. Рузвельт писал: «Я считаю, что до тех пор, пока „Ассошиэйтед пресс" ведет себя должным образом, оно имеет право на нашу поддержку».[3] Современники считали агентство «одной из наиболее забронированных монополий в Америке», подчиненной Моргану и другим крупнейшим финансистам.[4] К этому надо добавить, что руководитель агентства Стоун, тесно связанный с Рузвельтом, пользовался расположением и доверием и в Петербурге, где побывал в начале 1905 года. Сочувствовавшие русской революции американцы отмечали, что с этих пор сообщения агентства о событиях в России носили, как правило, контрреволюционный характер.[5] «Ассошиэйтед пресс» пользовалось в Америке почти полной монополией в деле газетной информации и потому не удивительно, что клевета «Уорлд», словно по взмаху дирижерской палочки, была немедленно подхвачена почти всеми буржуазными газетами страны. В письме-отчете Красину Горький отмечал молчание по его адресу больших нью-йоркских газет — «Нью-Йорк трибюн», «Нью-Йорк таймс» и «Нью-Йорк геральд». Молчание их было обусловлено как претензией на респектабельность, «несовместимой» с повторением бульварных сплетен, так и меньшей степенью зависимости от «Ассошиэйтед пресс» (они имели собственную систему информации). Газеты эти, рассчитанные на «солидного» буржуазного читателя, видели свою задачу в том, чтобы объяснить ему подоплеку травли Горького, предпринятой в США. Делали они это, публикуя подборки откровенных высказываний американских газет. Так поступала, в частности, «Нью-

---

его текстом подпись Горького. Синклер утверждает, что Уилшайру это в конце концов удалось, хотя и дает понять, что Горький был против отправки такой телеграммы (Медная марка, стр. 9—10).

[1] М. Горький в воспоминаниях современников, стр. 226; М. Горький в эпоху революции 1905—1907 годов, стр. 109.

[2] «The New York Herald», Europ. ed., 106, May 7.

[3] The Letters of Th. Roosevelt, vol. V, p. 344.

[4] Э. Синклер. Медная марка, стр. 61, 66.

[5] K. Durland. The Red Reign. The true story of an adventurous year in Russia. L., 1907, p. 490; «The Russian Review», 1905, vol. I, № 4, August, p. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

Йорк геральд», известная своей контрреволюционной позицией в оценке русских событий. Некоторые высказывания этих газет представляют существенный интерес. Так, «Чикаго трибюн» давала понять, что Горький мог бы рассчитывать на «теплые чувства» американской буржуазии только в том случае, если бы он принадлежал к числу «тех русских..., которые законными и мирными методами пытаются либерализовать институты империи».[1] «Пропаганда такого сорта, как та, которую он ведет, не встретит сочувствия в нашей стране»,— утверждала одна из провинциальных газет. Другая, отражая удивление той части американских обывателей, которая раньше не видела в Горьком революционера, назвала его «обманщиком». Некоторые газеты, в частности «Инкуайер» (Цинциннати) и «Стар-Кроникл» (Сент-Луис), требовали изгнания Горького из страны. Денверская «Рипабликен» прямо поясняла, что грязный скандал затеян с единственной целью — предотвратить проявления массовой солидарности американцев с русской революцией. «Возможно,— не без цинизма писала эта газета,— что мы так никогда и не узнаем, как многим обязаны мы той, которая считается миссис Горькой, за предотвращение таких опрометчивых поступков, последствий которых было бы трудно избежать». Высказывание ричмондской «Таймс-Диспетч» в свою очередь показывало, что травля посланца революционной России была косвенно направлена и против социалистических элементов США: «Весь этот эпизод в нескольких отношениях мрачен и достоин сожаления, всё же его освещает один единственный веселый луч — это явное смятение в рядах американских социалистов-дилетантов».[2] Начало травли Горького 14 апреля совсем не случайно совпало с усилением «борьбы с социалистами», которую не прекращала реакционная буржуазная печать. Именно этот день Рузвельт избрал для своего второго выпада против «разоблачительной» литературы. В своих обращениях (первое имело место, как указывалось, 17 марта) он с раздражением назвал литераторов-«разоблачителей» «разгребателями грязи» (muckrakers[3]) и уподобил их одному из героев известного произведения Беньяна «Путь паломника» — человеку с навозными вилами, который, будучи поглощен сбором грязи под ногами, не мог посмотреть вверх и увидеть небесный венец. Это был сердитый окрик, которым Рузвельт вообще часто пользовался в своей политической практике. Применял он его и в адрес писателей, назвав однажды М. Твена «премированным идиотом» за его протесты против участия США в подавлении народного восстания в Китае в 1900—1901 годах. «Разгребатели грязи» сразу же умерили свой пыл: слишком ярок был тот ореол, который окружал Рузвельта в глазах американской публики. Этим-то и объясняется то печальное обстоятельство, что как только буржуазная печать начала травлю Горького, американский комитет по оказанию помощи писателю, состоявший из буржуазных либералов, близких к «разгребателям», фактически распался. Сказался больным и Твен.[4] Лишь Лерой Скотт и его жена не отошли в эти трудные дни от Горького, приютив его и М. Ф. Андрееву у себя в Нью-Йоркском университетском сеттльменте.

Но инициаторы травли Горького просчитались. Очень скоро кампания солидарности с Горьким и русской революцией возобновилась с новой силой. Теперь в ней участвовали главным образом рабочие и социалистические организации, эмигранты из России и наиболее демократиче-

---

[1] «The New York Herald», Europ. ed., 1906, May 7.
[2] Там же.
[3] Muck rake — навозные вилы.
[4] См. воспоминания Н. Е. Буренина и упоминавшееся письмо Горького к Красину.

lib.pushkinskijdom.ru

ские элементы Америки. Массовые выражения сочувствия Горькому со стороны прогрессивных слоев американского общества, а также основные моменты его пропагандистской деятельности довольно полно освещены Н. Е. Бурениным и С. Я. Бродской в упоминавшихся нами работах. Особенно интересна приведенная Н. Е. Бурениным статья из журнала социалистической партии «Лейбор» (город Сент-Луис), разоблачающая роль царской агентуры и финансистов с Уолл-стрита в борьбе с влиянием Горького в США.[1] Мы же ограничимся здесь приведением некоторых новых сведений из еженедельника социалистической рабочей партии «Уикли пипл».

Почти каждая неделя пропагандистской деятельности Горького приносила около двух с половиной тысяч долларов на поддержку революционного движения в России. Такие сообщения публиковались 5 и 26 мая, 2 июня. Сообщение от 5 мая носило характер вызова реакционным силам, так как в предыдущем номере был опубликован острый памфлет против участников травли Горького, против ханжеской обывательской морали и т. д.[2] В этом же номере журнал показывал, какими методами действует в Америке царская агентура, приспосабливаясь к взглядам и убеждениям американской буржуазии. Русский чиновник в Нью-Йорке, сообщал журнал, разъяснил, что Горький отнюдь не реформатор, а настоящий революционер. Рассказал он и о революционной деятельности М. Ф. Андреевой, в частности о получении ею денег от Саввы Морозова.

Как известно из письма Горького Красину, ему удалось создать новый комитет для ведения пропаганды во главе с профессором социологии Колумбийского университета Гиддингсом[3] и профессором Мартином, популярным фабианцем. Гиддингс в журнале «Индепендент» поместил 26 мая статью, в которой сравнивал травлю Горького с происшедшим на той же неделе линчеванием трех негров в Миссури.

Деятельность Горького протекала в чрезвычайно трудных условиях. Поручение партии было выполнено ценой больших усилий. Вспоминая позже о предупреждении американских журналистов — «работать для революции здесь вам не дадут»,— Горький писал: «Они ошиблись, работать я мог, только сделал меньше, чем предполагал».[4]

Летом, завершив цикл публичных агитационных выступлений, Горький уехал на дачу в Адирондак, горный район в штате Нью-Йорк. Но его политическая деятельность продолжалась. В середине июля в России царизм разогнал Думу. Для Горького это было событием особой важности. Разгон Думы означал крах конституционных иллюзий американских буржуазных либералов, а широкая распространенность этих иллюзий, в том числе и в радикальных кругах, была одним из главных препятствий для деятельности писателя. Он откликается на разгон Думы воззванием к американскому народу (см. Приложение I).

В этом воззвании, которое как бы заключает целый цикл его публичных выступлений, писатель показывает истинную природу царизма и саркастически пишет о тех из числа сочувствующих русскому народу на Западе, которые довольствуются осуждением крайностей царизма и дают себя убаюкать его обещаниями. Это, по словам социалистической печати, «волнующее» обращение, проникнутое высоким гуманизмом Горького, нашло глубокий отклик в Америке.

---

[1] М. Горький в эпоху революции 1905—1907 годов, стр. 110—112.

[2] «Weekly People», 1906, April 28.

[3] Гиддингс был крупнейшим американским буржуазным социологом своего времени. Одна из его книг, переведенная на ряд иностранных языков, «Основы социологии», вышла в 1898 году в Киеве под редакцией профессора И. В. Лучицкого.

[4] М. Горький, Собрание сочинений, т. 25, стр. 289.

lib.pushkinskijdom.ru

В те же дни был опубликован в августовском номере библиофильского журнала «Appleton's Magazine» памфлет «Город Мамоны», настолько отличающийся от текста широко известного памфлета «Город Желтого Дьявола», что его, собственно говоря, можно считать самостоятельным произведением (см. Приложение II). Памфлет этот вызвал целую бурю откликов. «Сенаторы пишут возражения, рабочие хохочут»,— сообщал Горький.[1] С протестом выступил исполнявший обязанности мэра Нью-Йорка Макгоуен. Один из республиканских боссов Ист-Сайда Рейнхарт, видимо задетый за живое горьковским описанием Ист-Сайда, заявлял, что «Горький вконец исписался», и утверждал, что жители Ист-Сайда имеют не меньше текущих счетов в банках, чем прочие американцы.[2] В то время как реакционные круги обвиняли писателя в клевете на Америку, в социалистической печати памфлет был встречен как выражение солидарности Горького с трудящимися США. «Уикли пипл» указывала, что в нем выражены «взгляды Горького на условия жизни в капиталистической Америке в том виде, как проявляются эти условия в Нью-Йорке». Не преследуя цель всесторонне охарактеризовать это произведение, отметим, что, в отличие от известного нам варианта, в очерке, опубликованном журналом «Appleton's Magazine», писатель акцентирует внимание читателя на растлевающем воздействии Желтого дьявола по отношению к искусству и морали американского общества. Вместе с тем произведение проникнуто глубоким уважением к американскому народу, светлой верой в его духовный расцвет. Именно этому подчинил Горький свою суровую и острую критику «культуры» доллара, омрачающей жизнь американцев.

В письмах Горького, написанных уже после выхода в свет «Города Желтого Дьявола», мы находим свидетельства о его намерении продолжать работу над американской темой.[3] Характерно, что эти мысли не оставляли Горького как раз тогда, когда он напряженно работал над повестью «Мать». В эти-то дни он и написал в одном из своих писем в Россию: «...я здесь многое понял и между прочим понял, что до сей поры я — революционером не был. Я только становлюсь им. Те люди, которых мы привыкли считать революционерами,— только реформаторы. Самое понятие революции — должно углубить. И возможно!»[4] В этих словах заключена оценка того опыта политической классовой борьбы, который получил великий писатель-революционер в борьбе с американской реакцией.

Приложение I

ВОЛНУЮЩЕЕ ВОЗЗВАНИЕ МАКСИМА ГОРЬКОГО ПО ПОВОДУ РОСПУСКА ДУМЫ[5]

Максим Горький, прославленный русский романист и революционер, обратился с воззванием к американскому народу по поводу роспуска Думы. Ниже частично приводится это заявление:

---

[1] Там же, т. 28, стр. 433.
[2] «The Literary Digest», 1906, August 4, p. 139.
[3] М. Горький, Собрание сочинений, т. 28, стр. 432, 438.
[4] Там же, стр. 435.
[5] Печатается в переводе с текста еженедельника «Weekly People» (4 августа 1906 года) с заголовком и пояснением, данными в нем. Воззвание Горького было опубликовано целым рядом американских периодических изданий, в частности, и имеющейся в нашем распоряжении литовской газетой «Lietuva», издававшейся в Чикаго (1906, № 31, 3 августа). С этой газетой горьковское воззвание в переводе на литовский язык попало в Россию. Цензор Э. Во́льтер, видный исследователь литовского

lib.pushkinskijdom.ru

К НАРОДУ АМЕРИКИ

Царь разогнал Думу.

Этот пигмей, дрожащий на троне за свою жизнь и власть, как осиновый лист, одним росчерком пера, одним судорожным движением руки уничтожил в России всякую видимость закона и вызвал новые серии убийств, грабежей и насилий.

Русское правительство начнет теперь политику жестоких и зверских репрессий.

Палачи и воры, окружающие трон и поддерживающие его своими окровавленными руками, услышали за последнее время много горьких и оскорбительных истин из уст смелых и честных людей. Они будут мстить за это, и месть их будет жестокой. Озлобленные, привыкшие проливать кровь и ободренные господством беззакония, они снова устрашат мир своими делами. Они начнут уничтожать и истреблять вождей народа, а уничтожив вождей, снова объявят войну народу, безоружному и беззащитному народу, который мечтает о мире и цивилизации и так нетерпеливо надеется на торжество справедливости.

Черные, набухшие кровью крылья смерти многие месяцы будут веять над страной. Истощенная земля поглотит тысячи трупов людей, единственным преступлением которых было страстное желание жить по-человечески. Много женщин и детей погибнет от пуль, сабель и нагаек. Свершится множество вопиющих преступлений. Мир будет охвачен ужасом и негодованием. В разных его местах будут проведены публичные митинги, на которых ораторы будут красноречиво поносить царя и его бешеную банду. Ораторов вознаградят аплодисментами, и публика разойдется в гордом убеждении, что она откликнулась на призыв несчастного народа чужой страны и тем исполнила свой долг гуманности.

В это же время рекой будет литься кровь русских.

Цивилизованные мы люди или нет?

Я думаю — нет. Мы лишь притворяемся, что любим жизнь и человечество, чтим закон и ненавидим преступников. Если мои соседи у себя дома нападают на человеческие существа и пытают их, и я слышу стоны жертв и, хотя мне жалко их, не бегу на помощь,— разве я цивилизованный человек? Если я живу в городе, где каждый день творятся бесчисленные убийства, грабежи и насилия, и мне это хорошо известно, но я ничего не делаю, чтобы предотвратить грабежи и пресечь преступления,— разве я цивилизованный человек?

Если на земле, на которой я живу и воспитываю своих детей, совершаются такие ужасы и беззакония, как в России и Турции, а я, осуждая эти действия, утешаю себя мыслью о том, что в моей стране жизнь легче,

---

языка и литературы, переведя несколько фраз из воззвания, составил доклад Цензурному комитету с предложением исключить его из номера газеты. Цензурный комитет постановил, однако, запретить номер целиком, вероятно, потому, что воззвание было слишком велико для «вымарывания». Доклад Вольтера, опубликованный Л. И. Полянской (М. Горький. Материалы и исследования, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 412—413), был до сих пор единственным источником сведений об этом горьковском воззвании. Между тем № 31 газеты «Lietuva» с текстом воззвания имеется в подшивке, хранящейся в Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Вместе с литовским филологом В. Норгайла мы сверили английский текст с литовским, установив их идентичность, причем литовский текст, по-видимому, представляет собой перевод с английского. Литовскому тексту не предпослано никакого указания относительно неполноты, подобно тому, которое содержится в «Weekly People».

Упоминание об этом воззвании содержится в статье Б. Н. Крылова «Рабочее движение в США накануне и в период первой русской революции 1905—1907 годов» в сборнике «Первая русская революция и международное революционное движение», ч. II. Госполитиздат, М., 1956, стр. 224.

lib.pushkinskijdom.ru

безопасней и лучше, и, утешась таким путем, живу довольный в своей норе,— поистине разве я цивилизованный человек?

Люди, душам которых чуждо чувство братства народов, не цивилизованные люди; они еще дикари.

Люди, которые живут спокойно, когда всё вокруг них пропитано кровью, задушено насилием,— не цивилизованные люди; они просто сытые животные. Люди, которые имеют детей и позволяют им подрастать среди дикой анархии и беззакония и отравлять их сердца зрелищем всего того разложения, которое уродует мир,— нет, такие люди — не цивилизованные люди. Мир существует для всех, и каждый имеет право на его радости. Каждый, кто сознает это, не позволит себе остаться пассивным свидетелем мучений своих собратьев. Люди — братья. Каждый, кто это чувствует, не станет безразлично наблюдать, как убивают его брата, будь то англосакс, еврей или русский. Больше любви и уважения к человечеству. Вот что делает человека истинно цивилизованным!

Усилия увеличить в жизни число сознательных, мудрых и честных людей, людей, верящих в благо человеческого рода,— вот наиболее важная черта истинной цивилизации. Все истинно цивилизованные люди должны помочь страдающему, мученическому народу России. Это их долг, надо, чтобы это стало для них наслаждением.

Ибо для того, чтобы помочь человеческому существу жить по-человечески, люди должны находить для себя в этой помощи сознание своего собственного значения в мире, гордое оправдание своих собственных жизней. Жизнь животного бессмысленна, жизнь зверя отвратительна, но низка и омерзительна жизнь бобров и других тварей, которые живут в теплой темноте своих подземных нор.

Надо, чтобы люди воспринимали жизнь в более широком и глубоком смысле. Мир это мой дом, и ничто, происходящее в нем, не должно проходить мимо меня, не задев моего сердца. И когда совершаются такие вопиющие злодеяния, как те, что мы видим теперь в России, настоящие люди, мужчины и женщины, не могут оставаться спокойными при виде этого. Помочь народу России завоевать свою свободу — гуманно и благородно. Помочь народу России необходимо для каждого, кто считает себя цивилизованным человеком и искренне хочет таким быть. Помогите народу России освободить свое тело от паразитов, которые сосут его кровь. Долг человечества — помочь людям.

Есть ли живые люди в этой стране и услышат ли они меня?

Приложение II

ГОРОД МАМОНЫ

МОИ ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ АМЕРИКИ[1]

Над землей и океаном висел серый туман, мелкий дождь падал на темные здания города и на мутную воду залива.

У одного из бортов парохода собрались эмигранты. Молча и серьезно смотрели они вокруг пытливыми глазами надежд и опасений, страха и радости.

[1] Печатается в переводе с первопечатного текста в журнале «Appleton's Magazine», 1906, № 8, p. 177—182. В библиотеках СССР журнал «Appleton's Magazine» отсутствует, но отрывки из горьковского произведения в еженедельниках «Weekly People» (28 июля 1906 года) и «Literary Digest» (4 августа 1906 года) дали основание предположить, что первопечатный текст существенно отличается от известного

lib.pushkinskijdom.ru

— Это кто? — удивленно спросила девушка-полька, указывая на статую Свободы. Кто-то из толпы ответил коротко:

— Американский бог...

Я смотрел на богиню с чувством идолопоклонника и вспоминал героические времена Соединенных Штатов — шестилетнюю войну за независимость и кровавую войну между Севером и Югом, которую американцы раньше называли «Войной за уничтожение рабства». В памяти моей вспыхивали блестящие имена Томаса Джефферсона и Гранта. Мне казалось, что я снова слышу песню героя Джона Брауна и вижу Брет Гарта, Лонгфелло, Эдгара Аллана По, Уолта Уитмена и другие звезды на гордом американском флаге.

Итак, это и есть страна, о которой десятки миллионов людей Старого Света мечтают, как о земле обетованной. «Страна Свободы!» повторял я, не замечая в этот прекрасный день зеленой окиси на темной бронзе.

Я знал уже тогда, что война за уничтожение рабства называется теперь в Америке «войной за сохранение Союза», но я не знал, что за этим изменением названия кроется глубокий смысл, что страстный идеализм молодой демократии покрылся, подобно бронзовой статуе, окисью, разъедающей душу коррозией торгашества. Бессмысленная и постыдная погоня за деньгами и за властью, которую дают деньги,— это болезнь, от которой люди страдают везде. Но я не знал, что эта ужасная болезнь достигла в Америке таких размеров.

Шумная суета жизни на воде, у подножья статуи Свободы, и на берегу, в городе, ошеломляет разум и вызывает в человеке чувство бессилия. Повсюду, как допотопные чудовища, разрезают воду океана огромные, тяжелые суда; мелькают, как голодные хищные птицы, маленькие пароходы и катера. Кажется, что железо живет, что оно наделено нервами и разумом. Ревут сирены подобно голосам сказочных гигантов, из сердитых уст раздаются пронзительные свистки, которые теряются в тумане, гремят цепи якорей, плещут волны.

И кажется, что все — железо, камни, вода, дерево и даже сами люди — полно протеста против этой жизни в тумане, без солнца, без песен и счастья, в плену тяжелого труда. Везде — труд, все охвачено его бурей, все повинуется воле какой-то тайной силы, враждебной человеку и природе.

Машина, холодная, невидимая, нерассуждающая машина, в которой человек — только ничтожный винт!

Я люблю энергию, я преклоняюсь перед ней. Но не тогда, когда люди тратят свою созидательную силу на собственную погибель. В этом хаосе, в этой суете из-за куска хлеба слишком много труда и усилий и нет жизни. Повсюду мы видим вокруг себя работу разума, который сделал из человеческой жизни своего рода ад, превратил ее в бессмысленный однообразный механический труд, и нигде не видишь красоты свободного созидания, бескорыстной работы духа, который украшает жизнь бессмертными цветами животворящей радости.

Вдали на берегу вырисовываются в тумане безмолвные и темные «скребницы неба». Квадратные, лишенные желания быть красивыми, эти тупые, тяжелые здания поднимаются к небу угрюмо и скучно. В окнах

нам. Фотокопия, заказанная через Библиотеку АН СССР Британскому музею, подтвердила это предположение. Ею мы и воспользовались для настоящей публикации. При переводе нами учитывался текст памфлета «Город Желтого Дьявола», напечатанного в «Сборнике товарищества „Знание" за 1906 год» (кн. 11, стр. 337—352), а также переводы отрывков из очерка, напечатанные в сборнике «М. Горький в эпоху революции 1905—1907 годов» (М., 1957, стр. 403—407). Вновь публикуемый текст заключен в квадратные скобки.

lib.pushkinskijdom.ru

этих тюрем нет цветов и не видно детей. Прямые, однообразно мертвые линии лишены красоты очертаний и той красоты, которую дает гармония частей; в них лишь выражение холодной, надменной кичливости своими громадными размерами, своей чудовищной высотой. Но в этой высоте отсутствует свобода. Эти сооружения подымают цену на землю до таких же высот, каких достигают они сами, но вкусы они снижают настолько же, насколько глубоко уходят в землю их фундаменты.[1] Так всегда бывает. В больших домах живут маленькие люди.

Издали город кажется огромной челюстью с неровными и черными зубами. Он дышит в небо тучами дыма и сопит, как обжора, страдающий ожирением. Войдя в него, чувствуешь, что ты попал в желудок из камня и железа, который глотает миллионы людей и перемалывает, растирает и переваривает их.

Улицы кажутся множеством голодных глоток, по которым куда-то вглубь плывут темные куски пищи — живые люди. Везде — над головой и под ногами, и рядом с тобой — железо, живое железо, издающее ужасный грохот. Вызванное к жизни силою золота, одушевленное им, оно окружает человека своей паутиной, оглушает его, сосет его кровь, умерщвляет разум.

Кричат, подобно гигантским уткам, рожки автомобилей, угрюмо воет электричество, душный воздух улиц напоен, точно губка влагой, тысячами ревущих звуков. Он дрожит, колеблется, дышит в лицо тяжелыми, жирными запахами. Этот воздух отравлен. Он страдает и стонет, страдая.

По тротуарам идут люди. Они шагают быстро, торопливо, увлекаемые силой, поработившей их. Но их лица спокойны, они не чувствуют несчастья быть рабами; в печальном самомнении они считают себя хозяевами своей судьбы. В глазах у них светится сознание своей независимости, но им непонятно, что это только независимость топора в руке плотника, молотка в руке кузнеца. Эта свобода — орудие в руках Желтого Дьявола — золота. Свободы внутренней, свободы духа и сердца — не видно в их энергичных лицах. Эта энергия без свободы напоминает холодный блеск нового ножа, который еще не успели иступить, лоск новой веревки.

Я впервые вижу такой чудовищный город; и никогда еще люди не казались мне так несчастны, так всецело порабощены жизнью, как в Нью-Йорке. И в то же время я нигде не видел их такими трагикомически довольными собой, каковы они в этой огромной фантасмагории из камня, железа и стекла, представляющей плод больного, испорченного воображения Меркурия и Плутона. И глядя на эту жизнь, я начал думать, что в руке у статуи Бартольди сверкает не факел свободы, а доллар. [Большое число памятников в парках города свидетельствует, что жители его гордятся своими великими людьми. Но хорошо было бы время от времени счищать пыль и грязь с лиц героев, чьи сердца и глаза так ярко горели любовью к своему народу. Эти статуи, покрытые коркой грязи, невольно побуждают невысоко ценить благодарность, испытываемую американцами ко всем тем, кто жил и умер во имя блага их страны. Кроме того, памятники эти теряются в сетях многоэтажных домов. Великие люди кажутся карликами перед стенами десятиэтажных сооружений. Гигантские состояния Моргана и Рокфеллера стирают в памяти людей значение творцов свободы — Линкольна и Вашингтона.] Единствен-

[1] Соответствующая фраза в тексте «Сборника товарищества „Знание" за 1906 год» (кн. 11, стр. 339) читается следующим образом: «Но в этой высоте отсутствует свобода — дома толкает вверх цена земли и низость вкуса».

lib.pushkinskijdom.ru

ный памятник, которым Нью-Йорк может гордиться, это могила Гранта, да и то потому только, что его похоронили не в грязном сердце города.

[— Вот строится новая библиотека,— сказал мне кто-то, указывая на незавершенное сооружение, окруженное парком. И с важностью добавил:

— Она будет стоить два миллиона долларов. Полки ее будут длиной в сто пятьдесят миль.

До того времени я думал, что ценность библиотеки заключается не в здании ее, а в книгах, подобно тому как достоинство человека — в душе его, а не в одежде. Никогда также не впадал я в восторг по поводу длины полок, всегда предпочитая качество книг их количеству. Под качеством я понимаю (замечаю это для американцев), не цену переплета и не прочность бумаги, а ценность идей, красоту языка, силу воображения и т. д.

Другой джентльмен, показывая мне картину, сказал:

— Она стоит пятьсот долларов.

Мне очень часто приходилось слышать такие жалкие и поверхностные оценки вещей, цена которых не может быть определена количеством долларов. Произведения искусства покупаются за деньги, точно так же как и хлеб, но ведь их стоимость всегда больше того, что платят за них звонкой монетой. Я встретил здесь очень немного людей, имеющих ясное представление о подлинной ценности искусства, духовном его значении, силе его влияния на жизнь и его необходимости для человечества.]

Жить — значит жить красиво, смело и всеми силами души. Жить — значит объять разумом всю вселенную, проникать мыслью во все секреты бытия и приложить все силы к тому, чтобы сделать нашу жизнь более красивой, разнообразной, свободной и яркой.

Мне кажется, то, чего в высшей степени недостает Америке,— это жажды красоты, жажды тех наслаждений, которые только она и может дать уму и сердцу.

Наша земля — сердце вселенной, наше искусство — сердце земли. Чем сильнее биение нашего сердца, тем прекраснее жизнь. В Америке сердце бьется слабо.

Я удивился и огорчился, узнав, что театры в Америке находятся в руках трестов и что хозяева треста, будучи владельцами театра, стали также диктаторами в вопросах драмы. Этим, очевидно, объясняется то, что страна, которая имеет прекрасных писателей-романистов, не дала ни одного выдающегося драматурга.

[Превращение искусства в средство наживы — серьезный проступок при всех обстоятельствах, но в данном случае это положительно преступление, поскольку оно насилует личность автора и фальсифицирует искусство. И если закон предусматривает наказание за подделку пищевых продуктов, он должен безжалостно поступать с теми, кто фальсифицирует духовную пищу народа.

Театр называют школой народа; он учит нас чувствовать и думать. Он ведет свое происхождение из того же источника, что и церковь, но он всегда служил народу более искренне и верно, чем церковь. Правительство смогло подчинить своим интересам церковь, поработить же театр оно так и не сумело.

«Потонувший колокол» Гауптмана — это гимн красоте и мысли, как и многие пьесы Ибсена, Шекспира и Эсхила. Люди, заинтересованные в развитии духовных сил страны, не могут допустить эксплуатации театра капиталом.

Но, может быть, американцы думают, что они достаточно культурны? Если они так думают, то легко впадают в ошибку. В России такая по-

lib.pushkinskijdom.ru

зиция свойственна гимназистам пятого класса, которые, научившись курить и прочтя две или три хорошие книги, воображают себя Спинозами.

Двенадцатиэтажное здание и воскресная газета, весящая десять фунтов, конечно, замечательны. И все-таки это пустое великолепие, несмотря на множество людей в здании и внушительный ряд объявлений в газете. Без идей культуры быть не может.]

Первым доказательством отсутствия культуры в американце является тот интерес, который он проявляет ко всяким жестоким рассказам и зрелищам. Для культурного человека, гуманиста, кровь отвратительна. [Убийство посредством казни и другие подобные мерзости вызывают у него отвращение.

В Америке же такие вещи вызывают только любопытство.] Газеты полны подробными описаниями убийств и всяческих ужасов. Тон этих описаний — холодный, спокойный тон внимательного наблюдателя. [Очевидно, что цель их состоит в том, чтобы пощекотать утомленные нервы читателя острыми деталями преступления, при этом никогда не делается даже попытки объяснить социальную основу этих фактов.

Никому, кажется, не приходит в голову простая мысль о том, что нация — это семья. И если некоторые из членов ее — преступники, это означает только, что система воспитания людей в этой семье устроена плохо. Жестокость — это болезнь; интерес, к ней проявляемый, также нездоровый симптом. Чем больше будет расти этот интерес, тем больше будет развиваться преступность.

Я не буду подробно останавливаться на вопросе об отношении белого человека к негру, но для американской психологии очень характерно, что Букер Т. Вашингтон [1] проповедует своим соплеменникам следующее поучение:

— Вы должны быть так же богаты и так же опрятны внешне, как белые; только тогда они признают вас равными себе. Это и есть по сути дела смысл того, чему он учит свой народ.

Наличие доллара в кармане, ношение сюртука, ежедневные чистка зубов и употребление мыла — всего этого не совсем еще достаточно, чтобы быть культурным человеком. Желательны также идеи. Необходимо уважение к соседу, какого бы цвета ни была его кожа, и множество таких мелочей, без которых трудно отличить человеческое существо в сюртуке от животного с мохнатой шкурой. Но в Америке они думают только о том, как делать деньги. Бедная страна, народ которой занят одной мыслью: как разбогатеть.

Меня никогда ни в малейшей степени не ослепляло количество денег, которыми владеет человек, но отсутствие у него чести, любви к родине и заботы о ее благосостоянии всегда печалит меня. Человек, который доит свою страну, как корову, или откармливается, как паразит, на ее теле, плохой источник вдохновения. Как жалко, что Америка, которая, как говорят, обладает полной политической свободой, совершенно лишена свободы духа. Когда вы видите, с каким глубоким интересом смотрят здесь на миллионеров и как преклоняются перед ними, вы невольно начинаете с подозрением относиться к демократии этой страны. Демокра-

---

[1] Букер Т. Вашингтон (1856—1915) — негритянский буржуазный просветитель, видевший в распространении грамотности и образования среди негров с помощью капиталистических кругов путь к разрешению негритянского вопроса в США. Его автобиография «Из рабства — к благам жизни», в которой он приводил в пример своей жизненный путь, пользовалась широким распространением и в России. Она трижды (в 1904, 1906 и 1914 годах) переводилась на русский язык. Сущность его учения охарактеризована Горьким точно и ярко. Объективно Букер Вашингтон лишь препятствовал развитию освободительного движения негритянского народа в США.

lib.pushkinskijdom.ru

тия — и так много королей. Демократия и «высшее общество». Все это странно и непостижимо.

Многочисленные тресты и синдикаты, развивающиеся с быстротой и энергией, возможными только в Америке, в конце концов вызовут к жизни своего врага, революционный социализм, который в свою очередь разовьется так же быстро и так же энергично.

Но пока будет идти процесс поглощения индивидуумов капиталом и организации масс, капитализм искалечит много голов и животов, много сердец и умов.

Говоря о духе нации, я должен сказать также о ее морали. Но об этом ничего интересного я сказать не могу. Эта сторона жизни всегда была для меня трудным вопросом. Она для меня непонятна, и когда люди серьезно говорят об этом, я могу только улыбаться. В лучшем случае, моралист для меня — человек, которому я, подмигнув и отведя его в сторону, шепчу на ухо:

— Ах, ты мошенник этакий! — Я не скептик, но я знаю мир, я знаю его к собственному огорчению.]

Самым отчаянным моралистом, которого я знал, был мой дед. Он ведал все пути в рай и постоянно толкал на них каждого, кто попадался ему под руку. Истина была известна только ему одному, и он усердно вколачивал ее чем попало в головы членов своего семейства. Он прекрасно знал всё, чего хочет бог от человека, и даже собак и кошек учил, как надо вести себя, чтобы достигнуть вечного блаженства. При всем этом он был жаден, зол, постоянно лгал, занимался ростовщичеством и, обладая жестокостью труса,— особенность души всех моралистов и каждого,— в свободное и удобное время бил своих домашних, чем мог и как хотел... Я пробовал влиять на деда, желая сделать его мягче,— однажды выбросил старика из окна, другой раз ударил его зеркалом. Окно и зеркало разбились, но дед не стал от этого лучше. Он так и умер моралистом.[1] [С тех пор я считаю всякие рассуждения о морали бесполезной тратой времени. И, кроме того, будучи с молодых лет профессиональным грешником, как и все честные писатели, что могу я сказать о морали?

Мораль представляется мне тайным сосудом, плотно прикрытым тяжелой крышкой предубеждения и предрассудка. Я думаю, что в этом сосуде сокрыты лучшие рецепты чистой и нравственной жизни, кратчайшие и самые надежные пути к вечному блаженству. Но около этого сосуда, как опекуны его непорочности, всегда стоят люди, которые не внушают мне доверия, хотя они и возбуждают мою зависть своим цветущим видом. Этакие самодовольные, круглые, жирные создания, стоящие на ногах так уверенно, что кажутся настоящими верстовыми столбами, указывающими дорогу к спасению души. В них нет, однако, ничего деревянного, кроме сердец. Они так же эластичны, как рессоры роскошного экипажа, как шины дорогого автомобиля.

Поясняю, что, говоря таким образом о моралистах, я имею в виду не думающих, а судящих. Эмерсон был моралистом, но я не представляю себе человека, который, прочитав Эмерсона, не очистил бы свой ум от пыли и грязи мирских предрассудков. Карлейль, Рескин, Паскаль — таких имен множество, и книги каждого из них действуют на душу как хорошая щетка. Но есть наряду с этим люди, которые, будучи по природе подлецами, действуют так, как если бы они были вселенскими прокурорами.

[1] Отрывок, начиная со слов: «Самым отчаянным моралистом» и кончая: «Он так и умер моралистом», Горький включил в текст памфлета «Жрец морали» из серии «Мои интервью».

lib.pushkinskijdom.ru

Человек по природе своей любопытен. Я не раз приподнимал крышку сосуда морали, и всякий раз оттуда исходили такая вонь, такой удушающий запах лжи и лицемерия, трусости и безнравственности, что мои ноздри не могли его вынести.

Думается, что американцы — лучшие моралисты в мире, и что даже мой дедушка был ребенок в сравнении с ними. Я допускаю, что нигде в мире не найти таких суровых жрецов этики и морали, и потому оставляю их в покое. Одно только слово о практической стороне дела. Америка гордится своей моралью и время от времени сама провозглашает себя судьей, считая, очевидно, доказанным, что она выработала в своих общественных отношениях систему, достойную подражания. Я полагаю, что это ошибка.

Американцы рискуют оказаться смешными, если они начнут гордиться своим обществом. В нем нет совсем ничего оригинального; развращенность «высших классов общества» в Европе — обычная вещь. Если американцы допускают у себя в стране развитие «высшего общества», нет ничего удивительного, что быстро растет и развращенность. То обстоятельство, что и недели не проходит без какого-нибудь громкого скандала в этом «высшем обществе», не дает оснований гордиться оригинальностью американской морали. Вы можете найти всё это и в Европе. Разве что по ту сторону Атлантики меньше лицемерия в этих делах, но развращенность там та же, и она едва ли менее глубока. Это ведь общая мораль представителей «высшего общества», космополитической породы, которая с одинаковым усердием загрязняет землю во всех ее концах.

Должен отметить, однако, тот факт, что в Америке крадут деньги, крадут очень часто и помногу. И это, конечно, только естественно.

Где много денег, там очень много и воров. Представить себе вора без денег так же трудно, как и честного человека при деньгах. Но это опять явление, общее всем странам.

Но довольно! Это неприятная тема, и разве не сказал однажды Эдгар Аллен По:

— Непрестанно повторяйте вору, что он честный человек, и он оправдает ваше мнение о нем.

Я проверил утверждение По, взяв человека, крепко убежденного в своей честности, и убедив его в противоположном. Результаты показали, что великая истина всегда верна. Отсюда я заключаю, что мы должны обращаться с людьми мягко и осторожно. Важно не то, как они относятся ко мне, а как я отношусь к ним. Индивидуум возвышает общество, он же развращает его.

Вы думаете, это парадокс? Нет, это правда.

Великолепный Бродвей, но ужасный Ист-Сайд! Какое непримиримое противоречие, какая трагедия! Улица богатства неизбежно должна издавать суровые и жестокие законы, изобретаемые финансовой аристократией, рабами Желтого Дьявола, для войны с бедняками Нью-Йорка и его Уайтчепелем. Бедность и пороки Ист-Сайда неизбежно должны порождать анархию. Я говорю не о теории; я говорю о развитии зависти, злобы и мести, одним словом, о том, что низводит человека до уровня антиобщественного существа. Эти два непримиримых течения, психология богатых и чувства бедных, угрожают таким столкновением, которое поведет к целой серии трагедий и катастроф.

Америка обладает большим запасом энергии, и поэтому в этой стране всё, хорошее и плохое, развивается с большей скоростью, чем где бы то ни было. Но рост анархизма, о котором я говорю, предшествует развитию социализма. Социализм — это стадия в развитии культуры, движение цивилизованное. Это религия будущего, которая освободит весь мир

lib.pushkinskijdom.ru

от нищеты и грубой власти богатства. Чтобы меня правильно поняли, скажу, что социализм требует усиленной работы ума и общего гармонического развития всех духовных сил человека. Анархия — это социальная болезнь. Это яд, возникающий в общественном организме под влиянием ненормальной жизни индивидуума и отсутствия здоровой пищи для его тела и души. Для роста анархизма не требуется интеллектуальной базы; он представляет собой порождение инстинкта; зависть и месть — вот почва, на которой он разрастается пышным цветом. Анархизм непременно должен иметь большой успех в Америке, где особенно остры социальные контрасты и особенно слаба духовная жизнь.

Грязь, находящаяся внутри тела, гнойными болячками выходит на его поверхность. Ложь и порок, которые, гноясь, распространяются теперь в обществе, в один прекрасный день будут извергнуты на поверхность подобным лаве потоком грязи, которая затопит и удушит общество, если оно не обратит своевременно внимания на жизнь масс, развращаемых нищетой.

Но, кажется, и я становлюсь моралистом. Вы видите развращающее влияние общества.

Глубоко печальное впечатление на улицах Нью-Йорка производят дети. Играющие в мяч посреди треска и железного грохота, посреди хаоса бурлящего города, они кажутся цветами, которые чья-то грубая рука выбросила в грязь мостовой. Целыми днями вдыхают они испарения этого чудовищного города, столицы Желтого Дьявола. Жаль их маленьких легких, жаль их засоренных пылью глаз!

Забота о воспитании детей — самый яркий показатель культурности любой страны. Условия жизни детей дают самое точное мерило интеллектуального развития нации.

Правительство и общество тогда только оправдывают свое название, когда они делают всё возможное, чтобы вырастить детей сильными, честными и мудрыми мужчинами и женщинами.]

Я очень много видел нищеты, мне хорошо знакомо ее зеленое, бескровное, костлявое лицо. Но ужас нищеты Ист-Сайда мрачнее всего, что я знаю. Дети выбирают из мусорных ящиков, стоящих у панелей, гнилые куски хлеба и жадно поедают их вместе с плесенью и грязью тут же на улице, в едкой пыли и духоте. Они дерутся за эти куски, как маленькие собачонки. В полночь и позже они всё еще вертятся в пыли и грязи улицы, эти живые упреки богатству, эти унылые цветы нищеты. [Что за жидкость течет в их жилах? Какова должна быть химическая структура их мозгов? Их легкие подобны тряпью, пропитанному грязью, а их маленькие желудки — тем мусорным ящикам, в которых они добывают свою пищу. Какого сорта люди вырастут из этих детей голода и нужды? Что за граждане вырастут из них?]

Америка, ты, которая изумляешь мир своими миллионерами, посмотри сначала на детей Ист-Сайда и подумай о том, какую угрозу представляют они для тебя. Хвастовство богатствами, когда существует Ист-Сайд,— это неразумное хвастовство.

[Однако, как говорят в стране оптимистов — России, «нет худа без добра».

Эта жизнь, посвященная накоплению золота, это поклонение деньгам, этот ужасный культ Золотого Дьявола уже начинают вызывать в стране протест. Гнусная жизнь, опутанная железной сетью и гнетущая душу своей унылой пустотой, становится омерзительной для здоровых людей, и они начинают искать средства спасения от духовной смерти.

И вот мы видим миллионеров и священников, объявляющих себя социалистами и издающих газеты и журналы, пропагандирующие социа-

lib.pushkinskijdom.ru

лизм. Создание «сеттльментов» богатыми интеллигентами, отказ их от роскоши отчих домов ради дебрей Ист-Сайда,— всё это свидетельствует о пробуждении духа, всё это возвещает постепенное развитие в Америке человеческого образа жизни. Мало-помалу люди начинают понимать, что быть рабами золота или рабами нищеты — одинаково пагубно.

Важно, что люди начали думать. Страна, в которой была написана такая превосходная работа, как «Философия религии» Джеймса,[1] может мыслить. Это страна Генри Джорджа,[2] Беллами,[3] Джека Лондона, который отдает свой великий талант социализму. Вот хороший пример пробуждения духа «человеческой жизни» в этой молодой и энергичной стране, страдающей от золотой лихорадки. Но самым неопровержимым доказательством духовного пробуждения Америки представляется мне Уолт Уитмен. Пусть стихи его не очень похожи на стихи, но чувство языческой любви к жизни, которое говорит в них, высокая оценка человека, сила мысли — всё это прекрасно и здорово. Уитмен — истинный демократ и философ. В своих книгах он заложил, быть может, первооснову подлинно демократической философии — доктрину свободы, красоты и правды и гармонического сочетания их в человеке.

Как можно больше интереса ко всему умственному и духовному, к науке и искусству — вот, чего я всем сердцем желаю американцам. И еще я желаю им, чтобы развилось у них презрение к деньгам.

После всего, что я сказал, меня невольно тянет провести параллель между Европой и Америкой. По ту сторону океана много красоты, много свободы духа, смелой и страстной деятельности ума. Искусство всегда сияет там, как ночное небо, живым блеском вечных звезд.

По эту сторону океана красоты нет. Грубая энергия, присущая политической и социальной юности, скована ржавыми цепями старой пуританской морали, связанной с разложившимися обрывками мертвых предрассудков.

Европа являет доказательства своей моральной дряхлости и как следствия этого — скептицизма. Она много претерпела. Ее духовные страдания породили аристократическую апатию, они заставили ее страстно желать мира и покоя. И поэтому духовное развитие пролетариата, несущее в себе возможность появления новой красоты и новой радости, вызывает в культурных слоях европейского общества лишь страх за свое спокойствие и за старые удобные привычки.

---

[1] Уильям Джеймс (1842—1910) — крупнейший американский буржуазный философ, психолог и педагог. Работы под названием «Философия религии» у Джеймса нет. Очевидно Горький имеет в виду вышедшую в 1902 году книгу «Varieties of Religious Experience». В русском переводе она вышла лишь в 1910 году под заглавием «Многообразие религиозного опыта». Горький встречался с Джеймсом летом 1906 года (см. его письмо Пятницкому.— М. Горький, Собрание сочинений, т. 28, стр. 431).

[2] Генри Джордж (1839—1897) — американский публицист и мелкобуржуазный экономист. Его работы: «Прогресс и бедность», «Великая общественная реформа (налог с ценности земель)», «Что такое единый налог и почему мы его добиваемся?» в конце 90-х—начале 900-х годов переводились в России. Джордж видел средство разрешения всех социальных противоречий в национализации земли буржуазным государством или в установлении высокого государственного налога на землю.

[3] Эдуард Беллами (1850—1898) — американский писатель социально-утопического направления, автор вышедшего в 1887 году и получившего тогда всемирную известность романа «Взгляд назад». Роман, исполненный реформистских иллюзий, описывал идеальный общественный строй будущего, картина которого была далека от научного социализма, хотя Беллами испытывал на себе некоторое его влияние. В последние годы жизни Беллами приближался к социалистической рабочей партии. Роман «Взгляд назад» переводился на русский язык в 90-х годах под заглавием «Равенство», «Чудный сон».

lib.pushkinskijdom.ru

Америка же еще не испытывала страданий от духовной неудовлетворенности, она не перенесла еще болезней ума. Недовольство здесь только зарождается. И мне кажется, что когда Америка обратит свою энергию на поиски свободы духа, мир станет свидетелем великого пожара, который очистит эту страну от грязи золота и от пыли предрассудков, и она засияет, как великолепный граненый бриллиант, отражая в своем большом сердце все думы мира, всю красоту жизни.

Америка сильна, Америка богата. И хотя даже больной Достоевский более необходим миру, чем богатые и здоровые лавочники, будем всё же верить, что дети этих лавочников станут настоящими демократами, т. е. аристократами духа. Потому что жить гораздо приятней, если Вы относитесь к людям лучше, чем они того заслуживают. Не так ли?]

lib.pushkinskijdom.ru

Ф. ПРИЙМА

ИЗ ЗАБЫТЫХ ОТЗЫВОВ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ О Т. Г. ШЕВЧЕНКО

Изучению связей великого украинского поэта Т. Г. Шевченко с современной ему русской литературой демократического направления советское литературоведение всегда придавало важное значение. В работах И. Я. Айзенштока, А. И. Белецкого, Н. Ф. Бельчикова, Е. П. Кирилюка, М. С. Шагинян и других исследователей давно уже и раз навсегда была похоронена созданная украинскими буржуазными националистами лживая легенда о мнимо неприязненном отношении Т. Г. Шевченко к русскому народу и его культуре. В последние годы теснейшая связь великого поэта Украины с русской культурой и литературой была подтверждена рядом новых данных в исследованиях Ю. А. Ивакина, А. Р. Мазуркевича, А. В. Недзвецкого, И. И. Пильгука, Л. Хинкулова. Однако многосторонние связи Т. Г. Шевченко с русской литературой и до сих пор еще не освещены с достаточной полнотой. В частности, немало «белых пятен» остается еще в исследовании вопроса о месте и значении литературного наследия Т. Г. Шевченко в русской общественной и литературной жизни прошлого века.

Ценный материал для дальнейшего изучения этого вопроса дают публикуемые ниже отзывы о Т. Г. Шевченко таких видных русских литераторов, как Н. С. Курочкин и Д. Д. Минаев. Хотя все названные отзывы под псевдонимными подписями были напечатаны в русских периодических изданиях 60-х годов, не будет ошибкой считать их не только забытыми, но и вовсе неизвестными, поскольку с момента своего появления и до настоящего времени ни в литературе о Т. Г Шевченко, Н. С. Курочкине и Д. Д. Минаеве, ни в каких-либо иных исследовательских трудах они ни разу еще никем не упоминались.

1

Отзыв о Т. Г. Шевченко Н. С. Курочкина является заключительной частью обзорной статьи «Литературная летопись», напечатанной в октябре 1860 года в газете «Русский мир». Авторство Н. С. Курочкина в отношении этой статьи никаких сомнений не вызывает, так как псевдонимом Н. Новоспасский, которым статья подписана, в это время пользовался один Н. С. Курочкин.

«На днях,— сообщалось в статье,— появилось в продаже издание Н. В. Гербеля, о котором уже так давно было объявлено: «Кобзарь» Тараса Шевченко, в переводе русских поэтов. В это издание вошло несколько повестей («Катерина», «Батрачка» и т. д.) и до двадцати мелких его стихотворений. Некоторые переводы были уже напечатаны в разных журналах, другие написаны вновь для издания г. Гербеля и большею частью самим г. Гербелем. К сожалению, большая часть переводов (за исключением «Ивана Подковы», в переводе г. М. Михайлова и двух-трех переводов А. Плещеева и г. Мея) чрезвычайно слабы. В стихах топорной

lib.pushkinskijdom.ru

работы, испещренных малороссийскими словами или словами с измененным ударением ради размера, не только бесследно исчезла красота и поэтическая особенность подлинника, но весьма часто вкрались непростительные неверности, а порою исчез и смысл. Не угодно ли, например, добраться, что хотел высказать поэт в начале своего «Перебендея» (перевод г. Гербеля, стр. 18), ежели вы не знакомы с подлинником.

Перебендя, старый, хилый,
Кто его не знает?
Он шатается повсюду
С кобзой, да играет.
А того, кто им играет,
Люди уважают.

У вас невольно родится мысль, на кого же намекает поэт, говоря, что он играет Перебендей — а дело-то очень просто: это перевод слов:

А хто грáе, того знáють
И дякують люде.

Общая же мысль, заключенная в них — что люди знают и любят тех, кто их увеселяет,— стушевалась.

Или вот несколько строк из стихотворения «Тополь» (перевод г. Гербеля, стр. 22—28):

Как широкое-то море
Поле вкруг синеет.
Чумаки ль проедут мимо —
Смотришь — приуныли.
На заре ль *чабан с свирелью*
Сядет на могиле,
Поглядит — заноет сердце;
Возле ни былины!
. . . . . .
Полюбила молодого
Казака девчина
Полюбила — упустила, (!!)
Тот ушел — и сгинул.

В этом же стихотворении, написанном одним размером, вдруг попадается следующая строчка:

Бабушка, голубушка

(бабусенько, голубонько). Но обо всех красотах, попадающихся в переводах г. Гербеля, говорить надобно долго и много... Жаль, что и у других переводчиков есть тоже неясности... у г. Мея есть чрезвычайно поэтические страницы в «Гайдамаках» и «Батрачке», но попадаются и такие фантазии:

«Введенье разломало уж леденье» вместо: «Після пречистої в неділю» (стр. 131).

Или:

Минул год. Растет наш Марко;
Дойная корова
Отъедается...

Воля ваша, «дійна корова» подлинника, которая «у роскоши купается» — образ, который хорош в народном малороссийском стихотворении, мог бы по-русски быть заменен чем-либо другим, и та же мысль могла быть высказана иначе.

Безукоризненно хороша «Дума», в переводе г. Плещеева, и «Вечер» — г. Мея. Позволяем себе выписать для наших читателей эти два стихотворения.

lib.pushkinskijdom.ru

ДУМА

Проходят дни... проходят ночи...
Прошло и лето; шелестит
Лист пожелтелый... гаснут очи,
Заснули думы, сердце спит.
Заснуло всё,— не знаю я,
Живешь ли ты, душа моя?
Бесстрастно я гляжу на свет,
И нету слез, и смеха нет!

И доля где моя? Судьбою
Знать не дано мне никакой...
Но если я благой не стою,
Зачем не вымолю хоть злой?
Не дай, о боже! как во сне
Блуждать... остынуть сердцем мне...
Гнилой колодой на пути
Лежать меня не попусти!

Пожить мне дай... Творец небесный —
О, дай мне сердцем, сердцем жить!
Чтоб я хвалил твой мир чудесный,
Чтоб мог я ближнего любить!
Страшна неволя — тяжко в ней...
На воле жить — и спать, страшней.
Прожить ужасно без следа —
И смерть и жизнь — одно тогда.

ВЕЧЕР

Вишневый садик возле хаты;
Жуки над вишнями гудят;
Плуг с нивы пахари тащат;
И распеваючи девчаты
Домой на вéчерю спешат.

Семья их ждет, и всё готово;
Звезда вечерняя встает,
И дочка ужин подает,
А мать сказала бы ей слово,
Да соловейко не дает.

Мать уложила возле хаты
Малюток-деточек своих;
Сама заснула возле них...
Затихло все: одне девчаты,
Да соловейко не затих.

Вот если бы из таких переводов была составлена книга г. Гербеля, то публику можно бы было поздравить с хорошим приобретением, а теперь, пожалуй, говоря стихом г. Гербеля:

— Насмеются злые люди!»[1]

Н. С. Курочкин, так же как и брат его В. С. Курочкин, познакомился с Т. Г. Шевченко, как это явствует из «Дневника» украинского поэта, 26 апреля 1858 года. Завязавшееся знакомство перешло затем в дружбу, довольно обстоятельно описанную М. Шагинян в известной ее книге о Шевченко. Н. С. Курочкин перевел несколько стихотворений Т. Г. Шевченко на русский язык. Подтверждением тесных дружеских отношений и духовной близости Т. Г. Шевченко и Н. С. Курочкина могут служить дошедшие до нас два письма последнего к великому украинскому поэту. Свидетельством этой дружбы и вместе с тем актом большого граждан-

[1] «Русский мир», 1860, № 84, 29 октября, стр. 358.

lib.pushkinskijdom.ru

ского мужества Н. С. Курочкина была его речь на похоронах Т. Г. Шевченко в Петербурге 28 февраля 1861 года.

Приведенный выше отзыв о первом русском переводе «Кобзаря» позволяет глубже, чем это было возможно сделать ранее, оценить характер отношений Н. С. Курочкина к личности и творчеству Т. Г. Шевченко. В повышенной требовательности, предъявленной к Н. В. Гербелю как издателю и переводчику, отразилось стремление Н. С. Курочкина популяризовать творчество великого украинского поэта среди русских читателей и довести до них высокие поэтические достоинства оригинала. Замечания в адрес переводчиков «Кобзаря», сделанные автором «Литературной летописи», свидетельствуют о превосходной ознакомленности последнего с украинскими текстами произведений Шевченко. Отзыв Н. С. Курочкина о первом русском переводе «Кобзаря» тем более любопытен, что он в какой-то мере и самокритичен, так как в рецензируемом издании наряду с переводами Н. В. Гербеля, Вс. Крестовского, Н. Берга и др. был напечатан также один перевод самого Н. С. Курочкина («Мы все живем и все не знаем...»). Следует отметить, что невысокое мнение о Гербеле как переводчике Шевченко разделялось многими современниками, в том числе и редакцией «Искры», с которой Н. С. Курочкин, как известно, был теснейшим образом связан. Так, например, в № 42 «Искры» за 1860 год была напечатана заметка за подписью А. С—в, в которой о «Кобзаре» в русских переводах под редакцией Н. В. Гербеля сообщалось следующее: «Становится грустно, как подумаешь, чем это так огорчил Тарас Григорьевич своих переводчиков, что они его так обезобразили» (стр. 456).

В тревоге Н. С. Курочкина за качество и судьбу русского перевода «Кобзаря» чувствуется не только требовательность переводчика-филолога, но и скорбь поэта-гражданина. Н. С. Курочкину были хорошо известны неизданные революционные стихотворения Т. Г. Шевченко, что, кстати сказать, подтверждается как упомянутыми выше письмами Курочкина к украинскому поэту, так и письмом последнего к А. А. Оболонскому (1860, без месяца и числа). Хорошо зная, что украинское издание «Кобзаря» 1860 года, положенное Н. В. Гербелем в основу его русского перевода, было изуродовано цензурой, Н. С. Курочкин с большим огорчением наблюдал, как эта поврежденная цензурой книга дополнительно «обезображивается» переводом.

2

В литературе о Т. Г. Шевченко еще не упоминалось имя выдающегося поэта-искровца Д. Д. Минаева; не называют имени великого поэта Украины также и исследователи творчества Д. Д. Минаева. А между тем этот писатель и журналист внимательно изучал и высоко ценил поэтическое наследие украинского поэта, о чем позволяют судить дошедшие до нас небольшие по объему, но исключительно содержательные три отзыва Д. Д. Минаева о Т. Г. Шевченко.

Первый из этих отзывов является откликом на статью Гейне из Тамбова (П. И. Вейнберга) «Что нового в Петербурге?», напечатанную в № 10 (от 8 марта) журнала «Век» за 1861 год. Сообщая читателям о смерти Т. Г. Шевченко, П. И. Вейнберг пытался умалить значение великого Кобзаря. «Шевченко никогда не был великим поэтом, принимая слово поэт в самом обширном и самом истинном его значении»,— писал Вейнберг. Кроме того, о смерти гениального певца Украины Гейне из Тамбова сообщал в недопустимой развязно-шутовской манере. «Но бесцеремонная смерть не спрашивает, кому хочется умирать, кому не хочется. Она целые сутки тащила Шевченку к себе и в половине

lib.pushkinskijdom.ru

шестого 26 февраля унесла его. . .»,— в таком оскорбительном для памяти украинского поэта тоне писал Вейнберг. В начале 60-х годов П. И. Вейнберг занимал в литературе весьма шаткие идейные позиции, сотрудничая одновременно и в изданиях типа «Библиотеки для чтения» и в демократической «Искре». Обывательское зубоскальство автора статьи «Что нового в Петербурге?» вызвало возмущение многих русских литераторов. В газете «Русский мир» на отзыв Вейнберга о Шевченко откликнулся Дон Алонзо Дон Кихот С.-Петербургский, уделив ему значительную часть одного из своих фельетонов, регулярно печатавшихся под заглавием «Заметки Дон Кихота С.-Петербургского». Принадлежность псевдонима «Дон Кихот С.-Петербургский» или, в других случаях, «С-Петербургский Дон Кихот» Д. Д. Минаеву является твердо установленным фактом. Д. Д. Минаеву принадлежит также и псевдоним «Дон Алонзо Дон Кихот С.-Петербургский». В этом убеждает нас прежде всего поразительное сходство обличительной тематики, идейного содержания и художественных приемов помещенных в 1860—1861 годах под этим псевдонимом фельетонов в газете «Русский мир» с фельетонами Д. Д. Минаева, печатавшимися в 1862—1863 годах под псевдонимом «С.-Петербургского Дон Кихота» в сатирическом еженедельнике «Гудок». Кроме того, в самой газете «Русский мир» наряду с фельетонами Дон Алонзо Дон Кихота С.-Петербургского печатались фельетоны под рубрикой «Заметки Дон Кихота С-Петербургского» без дальнейшего уточнения псевдонима, неразрывно связанные друг с другом единством замысла и стиля. Так, например, в № 34 (от 6 мая) «Русского мира» за 1861 год Дон Алонзо С.-Петербургский писал: «Я извещал уже читателей 1-го апреля, что весна наступила и в Петербурге», отсылая тем самым нас к фельетону в № 25 (от 1 апреля) газеты за 1861 год, который напечатан там под рубрикой «Заметки Дон Кихота С.-Петербургского» и под которым никакой дополнительной подписи, в том числе и Дон Алонзо, нет. То обстоятельство, что Дон Алонзо С.-Петербургский в отдельных случаях признавал фельетоны Дон Кихота С.-Петербургского за свои собственные, дает нам полное основание считать эти два псевдонима принадлежащими одному и тому же лицу, а именно Д. Д. Минаеву. Ему же, следовательно, принадлежит и фельетон в «Русском мире» с отзывом о Шевченко.

«Все журналы и газеты,— писал в этом фельетоне Д. Д. Минаев,— известив о смерти малороссийского поэта Шевченко, сказали о нем теплое слово; поэтический талант его не оценен еще достаточно и русская публика мало знакома даже с произведениями Шевченко, но он был единственной сияющей звездой украинской поэзии и вся Малороссия, особенно народ, не проронили ни одного слова из стихов Шевченки; он внушал постоянно столько любви и сочувствия к себе, что едва ли и знаменитейшие всемирные поэты могут в этом случае с ним соперничать; песни Шевченко слушались народом, и поэт был истинным сыном своей родины: редко кому достается на долю такое завидное призвание, и чувство уважения к подобным избранникам судьбы как-то безусловно возбуждается в каждом порядочном человеке; кроме того, Шевченко, по отзывам всех, кто его знал, обладал сердцем столь чистым, столь любящим, что составлял какое-то исключение из людей.

И вот на свежей-то могиле этого человека безобразный „Век" в лице своего фельетониста, начинает кувыркаться и кривляться, изображая в юмористическом тоне, как смерть „тащила Шевченку и наконец унесла" и т. п.

Не правда ли, как удачно выбран сюжет для юмористических заметок! Как будто мало дает их окружающая жизнь, а не смерть, уно-

http://pushkinskijdom.ru

сящая дорогие жертвы... Какую нужно иметь очерствелость чувства и какое пошлое безвкусие, чтобы написать о Шевченке так, как написал фельетонист „Века"!.. Кроме всего, это — глупо, и ни в каком случае не извиняет опрометчивую и неразборчивую редакцию „Века"; вероятно, редактор не читает или не понимает читаемого? И в том, и в другом случае грустно сознавать, что это делается в нашей периодической литературе, не только далеко не богатой, но даже, можно сказать, убогой, несмотря на потребность общества в здравом и честном направлении журнальных изданий. Кто хочет кривляться и ломаться публично, тот может упражнять себя два раза в год на Адмиралтейской площади и целое лето — на Крестовском острове и т. п. увеселительных аренах.

Да и к чему кривляется „Век"? Если бы в его кривляньи была хоть тень какого-либо принципа, еще было бы простительно; а то — так, из любви к искусству. Другое дело — кувырканье г. Аскоченского в его „Домашней беседе"; этот имеет под собою крепкую дубовую платформу, изукрашенную византийскими хитросплетенными арабесками; он рычит, как Цербер, чувствуя крепость своего помещения, на все проходящие мимо него новые образы...»[1]

Приблизительно через две недели после своего выступления против Вейнберга в «Русском мире» Д. Д. Минаеву пришлось снова высказать свое мнение о Т. Г. Шевченко. Новое выступление Минаева было направлено против обскурантской «Домашней беседы», открывшей настоящую кампанию против литературного наследия великого народного поэта сразу же после его смерти. Скрытый смысл этой кампании состоял в том, чтобы поколебать неуклонно возраставший авторитет Шевченко среди широких масс украинского крестьянства. В № 12 за 1861 год «Домашняя беседа» поместила рецензию священника Л. Крамаренкова на составленный Т. Г. Шевченко «Букварь южнорусский». Выражавший мнение воинствующих клерикалов рецензент увидел в «Букваре» и недостаток религиозного чувства, и «кощунство над святым таинством покаяния», и, наконец, «картины нравственного растления». Приблизительно через месяц, в № 16 за тот же год, «Домашняя беседа» поместила новую инсинуацию, направленную против великого народного поэта, под невинным названием «Запрос землякам Т. Г. Шевченка». Автор этой инсинуации, скрывшийся под псевдонимом «Малороссиянина» и проживавший якобы в Нежине, ставил перед петербургскими земляками поэта коварный вопрос: «исповедался ли и приобщился ли перед смертью... Шевченко?» Клеветнически-доносительская цель названного «запроса» впоследствии выяснилась вполне из статьи самого редактора «Домашней беседы» В. И. Аскоченского «И мои воспоминания о Т. Г. Шевченке», напечатанной в № 33 этой газеты за 1861 год. Об упомянутом «Запросе» «Малороссиянина» умоисступленный Аскоченский в своей статье писал: «Это был христиански справедливый упрек, что близкие его не сберегли нашего Тараса и допустили его умереть без напутствия в жизнь вечную».

На помещенный «Домашней беседой» «Запрос землякам Т. Г. Шевченко» Д. Д. Минаев отвечал в демократическом журнале «Русское слово», в одном из фельетонов, печатавшихся под названием «Дневник темного человека». На принадлежности Д. Д. Минаеву псевдонима «Темный человек» я не буду здесь останавливаться, поскольку она несомненна и общеизвестна. Называя Аскоченского «органом аскетизма и ретроградства», «поборником неподвижности» и «могильным чер-

[1] «Русский мир», 1861, № 34, 6 мая, стр. 610.

lib.pushkinskijdom.ru

вем», Д. Д. Минаев писал: «Умер, например, Амос Шишкин, молодой поэт с признаками несомненного дарования, Аскоченский, как ворон, закаркал над его могилой... Умер наш незаменимый комик Мартынов — редактор „Домашней беседы" давай потешаться над его похоронами... Схоронили наконец Шевченку,— Аскоченский заплясал и над его могилой, потешаясь над общим негодованием наших газет и журналов. Цель была достигнута — о нем говорили, а он только этого и желал, предвидя подписку на свою отвратительную газету».[1]

Третий отзыв Д. Д. Минаева о Шевченко относится к 1863 году и представляет собой также страстное выступление в защиту великого поэта, на этот раз — от беспримерных по своему цинизму воспоминаний П. Мартоса. В свои молодые годы П. Мартос проявлял интерес к литературе и в 1840 году оказал даже денежную помощь Т. Г. Шевченко при издании им «Кобзаря». Возомнив почему-то, что своей литературной известностью Шевченко обязан ему, Мартосу, этот невежественный помещик-крепостник возмущался в своих воспоминаниях независимым образом мыслей и поступков поэта, его ненавистью к «лютому панству», а главное, тем, что Шевченко «везде проповедывал возмущение». Объясняя характер и печальную судьбу поэта его социальным происхождением, П. Мартос в припадке своего крепостнического негодования провозглашал: «Из хама не будет пана».

Клеветнические воспоминания Мартоса охотно поместил на своих страницах «Вестник Юго-западной России» К. А. Говорского,[2] являвшийся, по меткому определению прогрессивной прессы, киевской «Домашней беседой».

На наглую выходку П. Мартоса Д. Д. Минаев отвечал следующим фрагментом своего фельетона в том же «Русском слове»:

«Только Киев может навести нас на мысль, что каждый город имеет свою особую почву, свою характерную физиономию. Посмотрите, какова киевская почва. Эта почва дала нам философию г. Юркевича, блестки и изгарь В. И. Аскоченского и „Киевский телеграф" Фон-Юнка. Кроме этих славных деятелей, в Киеве существует некто г. Говорский, издающий „Вестник Юго-западной России". Если б г. Говорский жил и издавал свой „Вестник" в Киеве при Владимире-Красное Солнышко, то и тогда бы он поразил киевлян своей отсталостью и журнальным самодурством. Индийцы имеют, например, привычку плясать на могилах своих недругов. Г-н Говорский пошел еще дальше их: он любит предаваться кощунству и брани над могилами честных и даровитых людей. Так в этом „Вестнике" была помещена статья „Эпизод из жизни Шевченко" г. П. М—са. Стараясь убедить читателей в том, что Шевченко был *пьяница,* вот что между прочим говорит киевский биограф знаменитого малороссийского поэта:

„Не даром говорит пословица: *с хама не будет пана... Дайте какое хотите воспитание мужику, он будет учен, даже умен и образован; но найдете ли вы в нем ту деликатность чувств, которая присуща дворянству? Оно получает это качество души по наследству. Только в третьем, много во втором поколении можно ожидать от образованного мужика развития чувства деликатности*".

Выходка киевского сочинителя из дворян была бы очень гнусна, если б не была прежде всего смешна. Вникнем в смысл его басни... Мораль этой басни: *с хама не будет пана.* Вывод этот тем милей, чем он неожиданней. Ай, да киевская логика!.. Ай, да статейка, написанная

[1] «Русское слово», 1861, № 5 (цензурное разрешение 23 мая), отд. «Смесь», «Дневник темного человека», стр. 20.

[2] «Вестник Юго-западной России», 1863, т. IV, отд. 4, стр. 32—42.

lib.pushkinskijdom.ru

по вольности дворянства... Жаль, что мы не знаем имени и фамилии вашей, г. П. М—с, весьма жаль! Уж очень нам, сударь, ваши деликатные чувства понравились!.. Басенки вашей мы, сударь, также не забудем, как восклицание одного умоповрежденного писаря, который постоянно вскрикивал, сидя в смирительной рубашке: „Земля вертится, солнце стоит, следовательно, письмоводитель скотина!“» [1]

В приведенных выше отрывках из фельетонов Д. Д. Минаева по необходимости отсутствует спокойная и всесторонняя оценка содержания и особенностей поэзии Т. Г. Шевченко. И вместе с тем этот «недостаток» составляет также и достоинство названных отрывков. Они написаны не историком литературы, а живущим «злобой дня» журналистом; на них лежит отпечаток эпохи 60-х годов, они объединены единой мыслью, пафосом борьбы демократических сил русской литературы с политической и клерикальной реакцией. Как бы ни были кратки приведенные отрывки, мы можем составить по ним довольно ясное представление об отношениях Д. Д. Минаева к личности и творчеству Т. Г. Шевченко. Представление это мы можем дополнить несправедливо забытым стихотворением Минаева «Раут» (1867), в котором также дана, без упоминания имени поэта, недвусмысленная оценка его личности. Изображая в этом стихотворении представителей высшего света, скучающих от безделья и занимающихся ради удовлетворения собственного тщеславия лицемерной буржуазной филантропией, автор сопровождает свои наблюдения следующим раздумьем:

...я вздыхаю втайне,
Думая невольно: есть село в Украйне,

Есть в селе могила, а в могиле тесной
Кончил жизнь недавно деятель наш честный.

Чистым человеком он сошел с дороги,
Модных филантропов не топтал пороги,

Таял точно свечка, жизнию изломан...
Бедняком родился, умер бедняком он.

Миру неизвестен; — хоть писал он много,
Все о нем узнали лишь из некролога.

И немногих только память сохранила:
Есть село в Украйне, есть в селе могила.[2]

Свой взгляд на Т. Г. Шевченко Д. Д. Минаев, как можно предполагать, унаследовал от Чернышевского и Добролюбова, Некрасова и братьев Курочкиных. Характерно при этом, что в стихотворении «Раут» Минаев передает не только уважение к памяти поэта, но и тревогу за судьбу его поэтического наследия, и жалобу на тяготеющий над этим наследием цензурный гнет («хоть писал он много, все о нем узнали лишь из некролога»).

Признавая за Шевченко огромные заслуги перед литературой, Д. Д. Минаев пристально следил за попытками реакции умалить значение творчества великого народного поэта, унизить его личность, оскорбить его память и неоднократно возвышал в защиту поэта свой смелый голос.

[1] «Русское слово», 1863, № 7 (цензурное разрешение 30 августа), отд. «Смесь», «Дневник темного человека», стр. 40—42.

[2] Д. Д. Минаев. В сумерках. Сатиры и песни. СПб., 1868, стр. 16—17.

lib.pushkinskijdom.ru

Д. БАБКИН

А. Н. РАДИЩЕВ В ОЦЕНКЕ В. В. КАПНИСТА

Видный представитель сатирического направления в русской литературе XVIII—начала XIX века В. В. Капнист был «старым знакомцем» А. Н. Радищева. Ценные сведения о Радищеве содержатся в его статье «О эксаметрах», написанной в 1815 году в форме второго письма к графу С. С. Уварову.

Первое письмо В. В. Капниста к С. С. Уварову «О эксаметрах» было напечатано в 1815 году в 17 номере «Чтений в Беседе любителей русского слова». В этом номере «Чтений» была напечатана статья С. С. Уварова под заглавием «Ответ В. В. Капнисту на письмо его об экзаметре». Полемика Капниста с Уваровым развернулась вокруг частного вопроса о принципах перевода «Илиады» Гомера, а затем перешла к более общим проблемам русского стихосложения. Уваров рекомендовал Н. И. Гнедичу переводить «Илиаду» гекзаметрами, Капнист настаивал на том, чтобы древнегреческие эпические поэмы переводились размером, свойственным русскому языку. «Зачем не попытаться нам сделать метрическую систему, на самом гении языка нашего основанную?» — спрашивал он в первом письме к Уварову «О эксаметрах». Капнист рекомендовал искать основу метрической системы в русских народных песнях.

Мы не будем давать здесь оценки споров о принципах художественного перевода, развернувшихся между Капнистом и Уваровым. Эти споры сыграли свою положительную роль в истории русской литературы; в частности, они во многом способствовали совершенствованию перевода «Илиады», выполненного Н. И. Гнедичем. Мы остановимся здесь только на той части неизданного второго письма В. В. Капниста к С. С. Уварову «О эксаметрах», которая содержит в себе отзыв Капниста об А. Н. Радищеве.

В этой полемике с В. В. Капнистом С. С. Уваров сделал попытку опереться на А. Н. Радищева, поместив в своем ответе отрывок рассуждения о русском стихосложении из главы «Тверь» «Путешествия из Петербурга в Москву». Эстетические и общественные взгляды Радищева были чужды Уварову. Став позднее министром народного просвещения, он категорически запретил А. С. Пушкину печатать статью «Александр Радищев», дав о ней следующее заключение: «Статья сама по себе недурна и с некоторыми изменениями могла бы быть пропущена. Между тем, нахожу неудобным и совершенно излишним возобновлять память о писателе и о книге, совершенно забытых и достойных забвения».[1]

В своем «Ответе В. В. Капнисту на письмо его об экзаметре» С. С. Уваров использовал отрывок из «Путешествия» сугубо в полемических целях. Он, хотя и процитировал Радищева, сделал это осторожно, скрыв его фамилию под буквой Р.

[1] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. 7, М.—Л., 1949, стр. 706.

lib.pushkinskijdom.ru

Попытка Уварова противопоставить взгляды Радищева на проблемы русского стихосложения мнению Капниста встретила со стороны последнего решительное возражение.

Приводим здесь полностью ту часть неизданного письма Капниста, которая относится к Радищеву.

«Читая строки сии, может быть подумаете вы, что я без внимания пропустил приведенное в ответе вашем рассуждение почтенного г-на Р〈адищева〉. Нет; я не гордец-вельможа, и не временщик:— встреча с старым знакомцем всегда мне приятна.— Признаюсь, мысли сего просвещенного человека во многих частях достойны уважения; но я думаю, что они более служат к утверждению моих заключений.— Недовольный переводом Энеиды в александрийских стихах, с осмотрительностию г-н Р〈адищев〉 изъявлял желание, „чтобы Гомер между нами не в ямбах явился, но в стихах, *подобных* его эксаметрам". Упомянув о Тилимахиде, заключает он, что „теперь дать пример *нового* стихосложения очень трудно".[1] Никто более меня не чувствует истины сей.— Но из собственных слов его видите вы, что говорит он о *новом* размере стихов, а не о эксаметре г-на Тредияковского; ибо хотя он упоминает о дактилях, но весьма поверхностно; и нельзя предположить, чтобы просвещенный писатель сей признавал возможным составить приятный стих из одних дактилей.— Правда, в протчем, что г-н Р〈адищев〉 хотя и сочинитель нескольких стихов, но не был стихотворец; а чтобы судить о каком-либо искусстве или науке, надобно, кажется, иметь в оных великую опытность.— Ежели б он руководствовался ею в суждении о драматической части, то не говорил бы о сочинении трагедии хореями, по свойству нашего словоударения весьма чувствительными, и потому вовсе неприличными драматическому разговору, в котором всякий напев слуху противен.— Г-н Р〈адищев〉 меньше бы осуждал и рифмы, ежели бы ведал, что в некоторых родах стихотворения, а наипаче в песенном, сама природа их назначает. Весьма легко удостовериться из музики, сестры поэзии, что звук, соединенный с рифмою, часто с нею же возвращается, ежели не в самом голосе, то в ладе, сопровождающем оный.— Посему-то древними пиитами знаменитыми греков рифмы иногда употребляемы были. Сие замечание мое не должно заставить вас думать, что я признаю рифмы нужными для всех родов стихотворения.— Нет; — столь приятною благостройностию отличающийся, по мнению моему, русский простонародный размер стихов, не имеет надобности в таковых краесозвучиях, и я уверен, что человек столь самомыслящий, как почтенный г-н Р〈адищев〉, одобрил бы старание мое облагородить оный и выведя из презрительного состояния, водворить в кругу изящной словесности нашей. Равномерно не сумневаюсь и в том, что признал бы он весьма полезным для нее, чтобы некоторые сочинения древних, в том числе и любимый мой Гораций, не собственным их размером стихов, но ямбами, хореями, и даже с прикрасою рифм переводимы были».[2]

Значение этого отзыва Капниста гораздо шире тех проблем, по поводу которых он был написан. Приведенный отзыв дает возможность поставить вопрос о личных и идейных связях Капниста с Радищевым.

---

[1] Приводимые Капнистом цитаты взяты им из главы «Тверь» «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. Упоминаемый перевод «Энеиды» Вергилия был сделан В. Петровым.

[2] Статья, из которой взят приведенный отзыв, входит во II том Полного собрания сочинений В. В. Капниста, подготовляемого к печати Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР.

lib.pushkinskijdom.ru

Скудость биографических материалов не позволяет пока воссоздать моменты личного общения В. В. Капниста с А. Н. Радищевым. Но такие общения между ними несомненно были. Слова Капниста: «встреча с старым знакомцем всегда мне приятна» частично отражают дружеский характер их встреч.

В Петербурге Радищев и Капнист более или менее постоянно вращались в одной среде, у них были общие друзья и знакомые: гр. А. Р. Воронцов, Е. Р. Дашкова и др. Так сын Радищева, Павел Александрович, в написанной им биографии А. Н. Радищева указывает, что его отец часто бывал на литературных вечерах у Е. Р. Дашковой и А. Р. Воронцова. О том, что писатель часто бывал в доме своего начальника и друга А. Р. Воронцова, мы узнаем также из писем и служебных документов А. Н. Радищева.

Имеются точные данные о том, что В. В. Капнист также находился в дружеских отношениях с А. Р. Воронцовым. Во время своих приездов из Обуховки в Петербург он навещал А. Р. Воронцова, иногда останавливаясь на несколько дней в его доме. Если Воронцов находился почему-либо в Москве, то Капнист заезжал к нему и туда. «Благополучно прибыл сюда вчера, в 9 часов вечера,— сообщает он своей жене А. А. Капнист в письме из Москвы от 11 февраля 1788 года.— Я высадился прямо у двери графа Воронцова. Он был так любезен, что поместил меня у себя. И он, и всё его семейство приняли меня самым дружеским образом, так что пробуду здесь сегодня и завтра».[1] Упоминания о дружеских встречах с А. Р. Воронцовым имеются и в ряде других писем В. В. Капниста к своей жене из Москвы и Петербурга.

В литературе уже отмечалось, что существует идейная близость между одой Радищева «Вольность» и «Одой на рабство» Капниста. В. П. Семенников писал: «Полагаем, что эти сопоставления указывают на несомненное соответствие отдельных мест этих двух од. Но Радищев ли повлиял на Капниста, или обратно — мы решить не беремся; но так как точная дата оды „Вольность“ неизвестна, то хронология допускает и то и другое предположение».[2]

Идейные, литературные и личные связи Капниста с Радищевым были закономерны. Капниста сближала с Радищевым сама жизнь, одинаковое отношение их к основному злу тогдашней эпохи — крепостному рабству. Приведенный отзыв Капниста о Радищеве при сопоставлении его с другими материалами помогает глубже раскрыть закономерность их связей.

Отзыв Капниста о Радищеве имеет большую ценность еще и потому, что он был написан в период александровской реакции, когда об авторе «Путешествия из Петербурга в Москву» запрещено было высказываться открыто. В словах Капниста: «я не гордец-вельможа, и не временщик: встреча с старым знакомцем всегда мне приятна» содержится скрытое осуждение царских временщиков, обрекавших Радищева на духовную и физическую смерть.

[1] Перевод; письмо написано на французском языке. Все упомянутые письма также входят во II том Полного собрания сочинений В. В. Капниста.

[2] В. П. Семенников. Радищев. Очерки и исследования. М.— П., 1923, стр. 448.

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. ГРИГОРЬЕВ

ИЗУЧЕНИЕ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ И США

(1945—1957)

1

Осенью 1958 года в Москве состоится четвертый международный съезд славистов. На этой встрече славистов всего мира в спорах и дискуссиях закрепится деловой научный контакт между советскими и зарубежными учеными. Большое место в работе съезда должны занять проблемы мирового влияния русской литературы и ее взаимодействия с литературами других славянских народов. Накануне съезда полезно подвести предварительные итоги изучения русской литературы литературоведами зарубежных стран.

Возникает ряд вопросов. Кого из русских писателей и как изучают за рубежом? Каков идейный и научный уровень этих работ? Что они дают зарубежному читателю и чем могут быть полезны советскому специалисту? С кем, наконец, стоит вступить в серьезный научный спор и какие взгляды, с другой стороны, заслуживают решительного отпора? Данный обзор, естественно, не является исчерпывающим, его задача осветить лишь наиболее важные и показательные явления.

Количество новых зарубежных работ о русской литературе огромно. За послевоенные годы интерес к ней получил необычайно широкий размах и увеличивается благодаря росту международного влияния и мощи Советского социалистического государства. Произведения русских классиков приобрели особую притягательную силу как великие создания человеческого гения, подводящие к пониманию исторических судеб и культуры русского народа — народа, сорок лет тому назад вступившего на путь социализма.

Ни об одной литературе мира не ведутся такие горячие споры, как о русской литературе. Современное состояние ее изучения за рубежом отражает острую идеологическую борьбу. О ней пишут и друзья и враги СССР, и противники и сторонники мира. В этих спорах не всегда легко разобраться. Иногда наши зарубежные друзья, прогрессивно настроенные литературоведы, в философских и методологических вопросах обнаруживают зависимость от реакционной идеологии, а, с другой стороны, наши враги нередко прикрываются маской строгой объективности.

Реакционные буржуазные литературоведы произвольно истолковывают русскую литературу, отрывают ее от истории страны и от жизни народа. Чрезвычайно вредоносную роль при этом играют русские белоэмигранты, выступающие в качестве специалистов по клевете на русский народ и передовое общественное движение в России. Они пользуются полной поддержкой со стороны международной империалистической реакции. Известно, что в Англии, в США и в некоторых других странах в качестве университетского учебника по литературе советского периода используется клеветническая книга Глеба Струве.

В попытках очернить и исказить русскую литературу, предпринимаемых реакционными буржуазными литературоведами, много общего. Одни из них приписывают русской литературе христианскую религиозность, притом с особенным «восточным» и чуждым Западу отпечатком. Другие — всячески принижают русскую передовую общественную мысль: приписывают ей плоский утилитаризм и отрицают ее благотворное влияние на литературу. Третьи — упорно ставят под сомнение реализм русских классиков и либо просто отрицают его, либо превозносят декадентские течения в России 900-х годов.

Совершенно очевидна связь некоторых реакционных работ о русской литературе с модными течениями в современной идеалистической философии — с экзистенциализмом и с новейшими вариантами позитивизма. На экзистенциализм опираются многие из реакционных истолкователей творчества Достоевского и Гоголя. Логический позитивизм и тесно связанный с ним структурализм ныне служат поддержкой формалистического анализа, очень удобного для того, чтобы при исследовании обойти вопрос о передовом идейном содержании русской классической литературы. Однако ведущая

lib.pushkinskijdom.ru

тенденция изучения русской литературы за рубежом определяется все более возрастающим влиянием советского литературоведения.

Прогрессивные зарубежные литературоведы, в том числе очень многие представители академических кругов, стремятся к объективной оценке вклада, сделанного русскими писателями в мировую литературу. Как важные факты международной культурной жизни за рубежом были широко отмечены юбилеи Пушкина, Гоголя, Чехова и Достоевского. Все чаще появляются работы, основанные на глубоком, обстоятельном изучении связи русской литературы с исторической обстановкой.

Советское литературоведение оказывает большую помощь прогрессивным зарубежным ученым в разработке ими истории русской литературы. Под влиянием советского литературоведения зарубежные специалисты по русской литературе выдвигают новые для них проблемы: изучают критическое и художественное наследие русских революционных демократов, ставят вопрос о критическом и социалистическом реализме в русской литературе, заново пересматривают проблему анализа литературных влияний и по-новому освещают роль русской литературы в мировой литературе.

Состояние изучения русской литературы в разных странах Западной Европы и Америки различно. Это состояние зависит от накопленного прежде материала и уже сложившейся научной традиции. Поэтому, чтобы правильно оценить характер изучения русской литературы за рубежом, надо обратиться к отдельным странам.

2

Среди зарубежных стран, в которых серьезно поставлено изучение русской литературы и достигнуты немалые плодотворные результаты, видное, если не виднейшее, место занимает Франция. Большое внимание, уделяемое в современной Франции русской литературе, объясняется рядом причин. Одна из них — давние культурные и литературные связи французского и русского народа, такие, например, как дружба между Тургеневым и его французскими собратьями по перу; другая — наличие устойчивой научной традиции, сложившейся в результате того, что уже несколько поколений французских славистов упорно трудятся над изучением творчества русских писателей, и третья — относительно хорошее состояние научных и вообще культурных связей между Францией и СССР.

Во Франции изучением русской литературы занимаются в университетах и специальных научных учреждениях, немалый интерес проявляется к ней и в прогрессивных литературно-общественных кругах. Объединяющим центром французской русистики является Институт славяноведения, основанный в 1919 году. Его русская секция продолжает работу бывшего Французского института в Петербурге. Печатный орган института, журнал «Обозрение исследований в области славистики» («Revue des études slaves»), выходит с 1921 года и пользуется среди славистов большим авторитетом. Для советского специалиста очень интересен регулярно помещаемый в журнале систематический обзор всей зарубежной научной литературы о русских писателях. Из года в год эти обзоры пишет Андре Мазон. Его отзывы, как правило, лаконичны и содержательны. Журнал аполитичен и занимает объективистскую позицию, но не отгораживается от культурной жизни в СССР и тщательно учитывает не только иностранные работы, но и все важнейшие достижения советского литературоведения.

В другом французском журнале — «Обозрение сравнительного изучения литературы» («Revue de littérature comparée») — часто печатаются статьи о русско-французских литературных связях, такие, как статья М. Партюрье о Тургеневе и Дю Кампе (1947, IV) или статья Ш. Корбе, в которой он вслед за Б. Томашевским убедительно показывает оригинальность «Каменного гостя» Пушкина по сравнению с трактовкой той же темы во французской литературе (1955, I). Библиография по вопросам международных литературных связей, помещаемая в каждом номере журнала, печатается и отдельными выпусками, причем издается от имени библиографического центра ЮНЕСКО. Тем самым журнал связывает изучение русской литературы с широкими задачами укрепления международных культурных связей.

Лучшие работы французских литературоведов-специалистов по русской литературе опираются на серьезное изучение литературных документов, свидетельствуют о широком знакомстве с научной литературой вопроса и отличаются подлинно исследовательским характером. Среди французских ученых, занятых изучением русской литературы, на первом месте должен быть назван профессор Парижского университета Андре Мазон.[1]

Андре Мазон хорошо известен в СССР не только своей давней работой о Гончарове (1914), многолетними исследованиями рукописей Тургенева, но и более поздними работами, за которыми внимательно следят советские ученые. О новых тургеневских текстах, опубликованных им за последние годы, уже писал Л. Гроссман, и они вошли в IX том последнего собрания сочинений Тургенева (1956). В советском издании

[1] Библиографию работ А. Мазона см. в посвященном ему юбилейном томе журнала «Revue des études slaves», 1951, vol. XXVII, p. 304—316.

lib.pushkinskijdom.ru

«Комедии об Артаксеркссе» отмечается ценность другого варианта того же текста, опубликованного Мазоном совместно с Кокроном в 1955 году во Франции. Остается пожалеть, что у нас еще мало известно о работе А. Мазона над народными рассказами Льва Толстого. Кропотливо сопоставляя фольклорные источники рассказа «Бабья доля» с его первичным и окончательным вариантами, А. Мазон сделал интересные наблюдения над творческим процессом Льва Толстого и характером мастерства в его поздних произведениях.[1] Любопытны замечания А. Мазона о том, как Л. Толстой при переработке фольклорного источника рассказа «Чем люди живы» устранил из него ортодоксально-христианский отпечаток.[2]

Главным предметом изучения большинства современных французских литературоведов-русистов является русская литература и критика XIX века. Несколько книг на эту тему издано Институтом славяноведения в Париже. Одна из них — объемистая книга прогрессивного ученого, профессора университета в городе Лилле Армана Кокара «Писарев и идеология русского нигилизма» (A. Coquart. Dmitri Pisarev et l'idéologie du nihilisme russe. P., 1946, 464 p.).

В освещении мировоззрения Писарева Кокар допускает серьезные погрешности. Он преувеличивает его связь с Западом, недостаточно учитывает отражение русской действительности в его взглядах и недооценивает его оригинальность. И все же книга Кокара — полезный вклад в зарубежную науку о русской литературе, поскольку «нигилизм» в России 60-х годов рассматривается в ней не в качестве некоего метафизического выражения русского национального характера, как это принято у современных реакционных идеологов, а как конкретно-историческое явление и передовое течение мысли.

По выбору тем, трактовке материала и, наконец, своему большому объему во многом похожа на книгу А. Кокара монография профессора Дижонского университета Шарля Корбе «Некрасов как человек и поэт» (1948), первая зарубежная монография о замечательном русском поэте — революционном демократе. Корбе работал над своей книгой в годы второй мировой войны, когда все связи Франции с Советским Союзом были нарушены. Надо было чувствовать большую симпатию к русскому народу, чтобы в тех трудных условиях заниматься изучением его литературы.

В предисловии к книге Корбе отдает должное советским исследователям творчества поэта — К. Чуковскому и В. Евгеньеву-Максимову. Следуя их примеру, он сам как биограф Некрасова широко использовал исторический материал и показал поэта на фоне его эпохи. К поэзии Некрасова Шарль Корбе относится с энтузиазмом. Видя в ней пример глубоко человечной поэзии, обращенной к жизни народа, он заявляет: «...русские научили нас проникать в человеческую натуру глубже, чем наши классики».[3] Сцену горя отца умершего Прокла в поэме «Мороз, Красный нос» французский ученый сравнивает с гомеровским эпосом, а по поводу стихотворения «Несжатая полоса» восторженно восклицает: «Это Милле!» Вместе с тем Корбе отвергает революционность, или, как он выражается, «пропагандистскую» направленность в поэзии Некрасова, и этим в значительной мере обедняет его творчество.

Еще более противоречива позиция Корбе в цикле его статей об эстетике русских критиков — революционных демократов Чернышевского и Добролюбова. Он видит в них достойных уважения, преданных идее революционной борьбы людей, но их эстетику сводит к утилитаризму. Если в книге о Некрасове Корбе считался с историей, здесь он о ней совершенно забывает. Революционно-демократическую критику, всё содержание которой было неразрывно связано с общественной жизнью России тех лет, он педантично судит с совершенно внеисторической точки зрения. Придирчиво упрекая Чернышевского и Добролюбова за недооценку «чистой поэзии», он не замечает, что сам впадает в грех упрощения и схематизма.[4]

Несмотря на свои промахи, Корбе серьезный и добросовестный ученый. Он глубоко ошибается, но ищет истину. Было бы неплохо, если бы кто-нибудь из наших специалистов, изучающих деятельность революционных демократов, по-деловому вступил с ним в научный спор.

Из всех русских писателей-классиков, пожалуй, наибольшим вниманием французских литературоведов пользуется Тургенев. Его литературные связи с французскими писателями служат предметом тщательного изучения. Так на документальной основе построена книга М. Партюрье о литературной дружбе Мериме и Тургенева (M. Parturier. Une amitié littéraire. P. Mérimée et I. Tourguénev. P., 1952, 254 p.).

Серьезный вклад в изучение русской литературы — обстоятельная монография Анри Гранжара «Иван Тургенев и общественно-политические течения его времени» (H. Granjard. Ivan Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps. P.,

[1] «Revue des études slaves», 1946, vol. XXII.

[2] Ibidem, 1949, vol. XXV.

[3] C. Corbet. Nekrasov l'homme et le poéte. P., 1948, p. 361—362.

[4] См. статьи Ш. Корбе в «Revue des études slaves»: «Чернышевский — эстетик и критик» (1948, XXIV), «Добролюбов и Герцен» (1951, XXVII) и «Добролюбов как критик русской поэзии» (1955, XXXII).

lib.pushkinskijdom.ru

1954, 506 р.). Надо признаться, что в этом отношении наши советские исследователи запоздали: такой серьезной обобщающей работы о Тургеневе ими не создано, хотя давно уже накоплен огромный фактический материал.

По своему исследовательскому методу книга Гранжара стоит на высоком уровне. Автор опирается на превосходное знание научной литературы вопроса и дает самостоятельное решение многих проблем изучения тургеневского творчества, начиная от больших вопросов идейного развития писателя и кончая уточнением некоторых календарных дат его биографии. Удача книги Гранжара во многом зависит от верного взгляда на Тургенева как писателя-реалиста. Гранжар оценивает его как замечательного летописца русской общественной жизни XIX века, как писателя, сила которого в созданных им человеческих типах, глубоко историчных и в то же время «вечных», т. е. общечеловеческих по своему значению В центре внимания Гранжара — развитие мировоззрения и творчества Тургенева по этапам в истории русской общественной жизни от 30-х до начала 80-х годов.

Гранжар не марксист, но он стремится к историческому объяснению фактов литературной жизни и во многом близок к советскому литературоведению. Вслед за советскими историками и литературоведами он употребляет термин «революционные демократы» и показывает, в чем сходство и различие между тургеневскими «нигилистами», с одной стороны, «новыми людьми» из «Современника», с другой, и, наконец, их односторонним изображением в образе Раскольникова у Достоевского. Правда, вывод Гранжара о том, что Раскольников — единственный законный наследник Базарова, вытекает из явного преувеличения индивидуализма в характере тургеневского героя. Однако сильная сторона книги французского исследователя заключается в том, что в ней показана неразрывная связь классической русской литературы с передовым общественным движением в стране.

Вниманием к связи русской классической литературы с исторической обстановкой в России XIX века с книгами Гранжара, Корбе и Кокара сближается монография Киры Саниной — «Салтыков-Щедрин. Его жизнь и творчество» (K. Sanine. Saltykov-Chtchédrine, sa vie et ses oeuvres. P., 1955, 360 p.), изданная в той же серии Института славяноведения в Париже. Как на свои главные источники К. Санина указывает на труды советских литературоведов и, в первую очередь, на книгу С. Макашина. Ценность ее собственной книги состоит в том, что в ней сделана попытка воссоздать целостный облик замечательного русского сатирика на фоне его эпохи с учетом своеобразия его мастерства.

Слабые стороны монографии К. Саниной вытекают из главного недостатка, общего для Кокара, Корбе, Гранжара и других прогрессивных представителей буржуазного литературоведения во Франции: история у них служит скорее фоном, чем условием литературной жизни. Нередко они говорят о политических партиях и переменах в общественной жизни, не проникая в суть исторического процесса. Поэтому и оказываются возможными такие ошибки, как неправильная оценка общей идейной позиции Салтыкова-Щедрина. К. Санина полагает, что он был либералом и если высмеивал либерализм, то имел в виду только его искажения на практике.

Книгу К. Саниной о Щедрине дополняет ее небольшой экскурс в область истории русской журналистики — «„Отечественные записки" и распространение французской мысли в России 1868—1884 годов» (Les Annales de la Patrie et la diffusion de la pensée française en Russie. P., 1955, 135 p.), в котором она рассматривает, как Михайловский, Скабичевский и другие сотрудники журнала, в том числе его французский корреспондент Шарль Шассен, освещали вопросы исторического развития и литературной жизни Франции XVIII и XIX веков. К книге приложены неопубликованные письма Салтыкова-Щедрина и других русских корреспондентов Шассена. Очень благожелательная к прогрессивной русской журналистике книга Киры Саниной выиграла бы еще больше, если бы, анализируя позицию «Отечественных записок» по отношению к французской литературе, автор показал преемственную связь журнала с «Современником».

Не все книги, изданные в серии трудов Института славяноведения во Франции, написаны на одинаковом научном уровне. Если в наиболее серьезных из них налицо стремление к историзму, то в других, более слабых и в то же время реакционных по своей концепции, история совершенно забывается. Ее нет в пухлой, но малосодержательной книге С. Бонно «Поэтический мир Александра Блока» (1946). С. Бонно вырывает Блока из современной ему исторической обстановки и пытается доказать, будто он всегда был замкнут в своих личных мистических переживаниях. Автор уверяет, что в поэме «Двенадцать» идея революции не имеет ничего общего с политикой и выражает нечто другое — «набожную и мятежную душу русского народа».[1] Подобным образом в книге Т. Линдстром «Толстой во Франции» (T. Lindstrom. Tolstoi en France 1886—1910. P., 1952. 172 p.) влияние Толстого почти целиком сводится к его религиозным идеям и, например, образ Жана Кристофа у Ромена Роллана истолковывается

[1] S. Bonneau. L'Univers poétique d'Alexandre Blok. P., 1946, p. 283.

lib.pushkinskijdom.ru

как наиболее последовательное выражение толстовской религиозности. Интересные сами по себе факты общения Льва Толстого с деятелями французской культуры, собранные в книге Т. Линдстром, обесцениваются беспомощностью автора в освещении борьбы политических и литературных направлений.

Вообще уровень французских литературоведческих работ о русской литературе очень различен. Наряду с такими серьезными исследованиями, как книга А. Гранжара о Тургеневе, во Франции появляются и книги, не имеющие подлинной научной ценности. Русской литературой во Франции занимаются и с чисто коммерческой целью: на эти книги есть спрос. Представителем такого «коммерческого» направления во французском литературоведении является А. Труайя, автор нескольких бойко написанных биографий — «Пушкин» (I—II, 1946), «Необычайная судьба Лермонтова» (1952) и «Достоевский» (1940). Труайя, не считаясь с фактами, развязно повествует об интимной жизни писателей и вдобавок позволяет себе грязные антисоветские выпады. Единственное, что в его книгах может заинтересовать, это иногда вкрапленные в них документы из французских архивов; все же остальное не заслуживает ни малейшего внимания. М. Цявловский хорошо показал это в своей рецензии на книгу Труайя о Пушкине.[1]

Русская литература служит предметом серьезнейшего внимания со стороны французских литературных деятелей-коммунистов. Их большая заслуга — постепенное внедрение в изучение русских писателей новой, подлинно научной марксистско-ленинской методологии. Новый для французского читателя образ Чехова предстает в биографии, созданной Эльзой Триоле (E. Triolet. L'Histoire d'Anton Tchekhov. P., 1954). Книга написана в живой и непринужденной литературной форме. В ней широко, но осторожно использован автобиографический элемент в произведениях Чехова. Чехов у Эльзы Триоле — человек своей эпохи, писатель, в последние годы своей жизни все более и более предчувствующий приближение великих исторических перемен.

Другая книга, возникшая в том же кругу прогрессивной французской литературной общественности, это книга Луи Арагона «Советские литературы» (1955), в которую входит уже переведенная на русский язык глава о Горьком как о зачинателе социалистического реализма, книга, знаменательная тем, что в ней говорится о социалистическом реализме как о методе современной прогрессивной литературы всего мира.[2]

3

Немало книг и статей о русской литературе печатается в Англии, хотя в изучении русской литературы английское литературоведение явно отстает от французского. Обстоятельные исследования, подобные лучшим монографиям, изданным французским Институтом славяноведения, в Англии появляются реже. Русская литература прочно вошла в литературную жизнь Англии, но ее систематическое изучение в английских университетах и научных институтах началось позднее, чем во Франции. До сих пор большинство английских работ о русской литературе носит скорее характер essai, чем серьезного исследования.

Два важнейших центра английской славистики и, естественно, изучения русской литературы — Лондон и Оксфорд. С 1922 года Лондонский университет издает журнал «Славянское и восточноевропейское обозрение» (The Slavonic and East European Review), объединяющий всех английских славистов. Журнал выходит два раза в год. Он содержит кое-какой художественный материал, но главное место в нем занимают статьи на исторические, лингвистические и историко-литературные темы. В журнале принимают участие не только английские, но и американские слависты. В нем порою появляются и статьи ученых из стран народной демократии, а однажды была напечатана статья Н. Тихонова о Горьком (1946, XXV, 64). Однако к тесному культурному сближению со странами социалистического лагеря журнал отнюдь не стремится и гораздо охотнее предоставляет свои страницы самым отъявленным врагам социализма.

«Славянское и восточноевропейское обозрение» иногда печатает рецензии на отдельные книги советских авторов, тем не менее в целом информация о книжных новинках является крайне односторонней и советское литературоведение в себя не включает. О научной объективности журнала говорить не приходится.

Литературоведческие статьи, печатаемые в журнале, весьма различны по своему характеру. В некоторых из них, наиболее реакционных, делаются попытки представить в извращенном виде деятельность передовых представителей русского литературного и общественного движения. Так В. Ледницкий пытается принизить декабристское движение и его отражение в современной ему русской литературе, развеять «легенду о декабристах», по выражению автора (1951, XXX, 73), а Ф. Сили преувеличивает значение религиозных интересов Герцена в период его пребывания в Вятке (1954, XXXIII, 80). Среди статей подобного рода в журнале растворяются выступления про-

[1] См.: Звенья, т. IX. М., 1951, стр. 172—185.

[2] Л. Арагон. Свет Горького. «Иностранная литература», 1956, № 6, стр. 166—176.

lib.pushkinskijdom.ru

грессивных литературоведов, например такие, как статьи Г. Гиффорда о Белинском (1948, XXVII, 68) или о Пушкине и Шекспире (1947, XXVI, 66).

Небезынтересны для советских литературоведов в журнале «Славянское и восточноевропейское обозрение» статьи о русско-английских литературных связях: М. Фатрел «Гоголь и Диккенс» (1956, XXXV, 83), К. Брайнер «„Шинель" Гоголя в мировой литературе» (1954, XXII, 79), Г. Орел «Русский роман в английской критике 1850—1917 годов» (1955, XXIII, 81) и т. п.

С 1950 года Оксфордский университет предпринял издание сборников «Оксфордские исследования в области славистики» («Oxford Slavonic Papers»). В оксфордских сборниках преобладает история и лингвистика, но известное место в них занимает и история литературы. Иногда здесь печатаются тексты публичных лекций о русских писателях — Пушкине (1950, I), Лермонтове (1952, III) — или на другие темы. С литературоведческой точки зрения в оксфордских сборниках наиболее интересны документальные материалы и статьи, отражающие результаты архивных изысканий: публикация неизданной переписки Герцена с Гервегом (1952, III), статья Костелло о Грибоедове в Персии (1954, V) или исследования Джона Симмонса и других авторов по истории русистики в Оксфорде (1950, I; 1952, III).

К сожалению, «Оксфордским исследованиям в области славистики», как и лондонскому «Славянскому и восточноевропейскому обозрению», не хватает объективности в отношении к советской социалистической культуре.

Среди литературоведов, занимающихся русской литературой, большой известностью в Англии пользуется Янко Лаврин, профессор университета в Ноттингеме. Ему принадлежит целый ряд книг о русских писателях: «Гоголь» (1925; новое, переработанное издание этой книги вышло в 1951 году), «Достоевский» (1943), «Толстой» (1944), «Пушкин» (1947), «Гончаров» (1954) и «Введение в русский роман» (1942).

По своей методологической концепции Я. Лаврин эклектик, что характерно для английского буржуазного литературоведения. Он не чужд влиянию советского литературоведения и до известной степени учитывает исторический фактор литературного развития, но пытается сочетать с ним своеобразный «психологический» подход, суть которого состоит в идеалистическом объяснении литературных явлений чисто личными, биографическими данными. Лаврин признает существенной чертой творчества русских классиков реализм, однако это понятие он, как и большинство английских литературоведов, связывает не с отражением и обобщением действительности, а с бытовым правдоподобием. Вслед за советскими литературоведами Лаврин применяет и термин «критический реализм», но употребляет его крайне непоследовательно, считая представителями критического реализма в русской литературе только Писемского и Салтыкова-Щедрина .Во многих суждениях о русских писателях, в частности о Гоголе и Достоевском, Лаврин зависит от русской декадентской критики 900-х годов.

Очень показательна одна из последних книг Я. Лаврина — «Гончаров» (1954), первая английская книга об этом писателе. Анализ романов Гончарова Лаврин предваряет вводным историческим очерком, в котором говорит о развитии капитализма в дореформенной России. Вместе с тем в книге сильно преувеличено значение индивидуального психического склада Гончарова как человека тяжелого характера и этим главным образом объясняются его взаимоотношения с литературной средой. Реализм романов Гончарова для Лаврина вне сомнения, но силу созданных им характеров он видит в том, что они являются будто бы «реалистическими символами».

Большое внимание английских литературоведов привлекает Чехов, уже давно вошедший в литературную жизнь Англии. Судя по новым английским книгам о Чехове, его произведения явно отвечают интересам английских читателей к России, к ее дореволюционному прошлому, а по контрасту и к ее социалистическому настоящему. Как художник-реалист, запечатлевший общественный строй современной ему России, предстает Чехов в книге профессора Эдинбургского университета В. Брефорда «Чехов и его Россия» (W. Bruford. Chekhov and his Russia. A sociological study. L., 1947, 233 p.). Картину социального упадка буржуазной семьи в повести Чехова «Три года» Брефорд считает предвосхищением «Будденброков» и «Саги о Форсайтах». Но самым замечательным у писателя он признает изображение деревни в условиях развития капитализма в России.

Как ни велик интерес Брефорда к социальному содержанию чеховских образов, он все-таки недооценивает критическую направленность его творчества и в своей новой книге о Чехове, изданной в 1957 году в США, все его художественное своеобразие сводит к иронии и к объективизму.

Хотя авторы новых английских монографий о Чехове и не стоят на марксистских позициях, они все же, несомненно, испытали благотворное влияние советского литературоведения. Рональд Хингли в своей книге «Чехов» (1950) прямо заявляет, что он очень многим обязан советским исследователям жизни и творчества писателя. Заслуга самого Хингли состоит в том, что он первый в Англии пересмотрел «легенду о Чехове» и в противовес традиционным взглядам на него как пессимиста осветил жизнеутверждающий смысл его творчества. Наконец, как и Брефорд, Хингли высоко оценил

lib.pushkinskijdom.ru

жизненную правду чеховских произведений, их глубокий исторический смысл. «Люди разных убеждений должны согласиться,— приходит он к выводу,— что, изумляя верностью и точностью художественного наблюдения, Чехов предвидит смерть общества, предшествующего революции в России».[1]

Оптимистом считает Чехова и Девид Магаршак, автор биографии писателя — «Чехов» (1951) и книги «Чехов-драматург» (1952). Тому же автору принадлежит и биография — «Тургенев» (1954). Книги Магаршака о жизни Чехова и Тургенева написаны по тому стандарту литературной биографии, который принят в английском буржуазном литературоведении: исторические события в них рассматриваются только как факты личной жизни писателя, а на первом плане оказывается его интимная жизнь, взаимоотношения с женщинами: Тургенева — с Виардо, Чехова — с Авиловой. При всем том обе книги не лишены достоинств: они опираются на хорошее знание как русской, так и новейшей иностранной литературы вопроса; написаны они очень живо, вводят в оборот много писем и других документальных данных, а главное, вызывают большую симпатию к обоим писателям — сочувствие к их гуманизму. В книге о драматургии Чехова Магаршак исходит из известного факта частичных разногласий писателя с Художественным театром и вслед за советскими литературоведами, хотя и не ссылаясь на них, требует от постановщиков чеховских спектаклей большей жизнерадостности.

Д. Магаршак — плодовитый автор. Обилие его книг служит показателем большого спроса на книги о русской литературе в английских издательствах. Совсем недавно вышла еще одна написанная им биография — «Гоголь» (1956). Кроме того, ему принадлежат две книги о Станиславском — биография и анализ его театральной системы.

Русская классическая литература — предмет восхищения в книге прогрессивного английского критика Генри Гиффорда «Герой своего времени» (1950). Книга Гиффорда написана в эссеистской манере. Она представляет анализ образов ведущих литературных героев в русской литературе XIX века — Чацкого, Онегина, Печорина, Бельтова, Обломова, Базарова, Рахметова, Раскольникова и героев «Войны и мира». Человечность и художественную правдивость русской классической литературы английский критик признает ни с чем не сравнимой. «Как они содержательны,— восхищается Гиффорд,— как преисполнены страдания и жизненной борьбы, эти герои прошлого века! По сравнению с ними Адольф и Рене, Чайльд Гарольд и Лара кажутся похожими на гомеровские тени, вымаливающие себе каплю крови, чтобы вернуться к жизни в этом мире».[2]

Многие английские исследователи серьезно изучают роль русской литературы в литературной жизни Англии и других европейских стран. Русско-французским литературным связям посвящена книга Ф. Хеммингс «Русский роман во Франции 1884—1914 годов» (1950). Тема книги — судьба произведений Толстого и Достоевского во Франции: их оценка в критике и их влияние на французскую литературу. В центре внимания английской исследовательницы — влияние русского романа на процесс распада натурализма во Франции. Одна из глав книги так и озаглавлена — «Штурм крепости натурализма», а другие — «Распад натурализма» Хронологические рамки исследования охватывают годы, начиная с выступления Мельхиора де Вогюэ как критика русского романа и кончая кануном первой мировой войны. Ф. Хеммингс остановилась именно на этих годах потому, что признает их периодом полного утверждения русской литературы во Франции.

Хотя книга Ф. Хеммингс богата материалом и хорошо вводит в обстановку литературных споров во Франции конца прошлого и начала текущего века, она грешит существенными недостатками. В ней отсутствует подлинно исторический подход к литературным явлениям, смешиваются важные и второстепенные явления литературного процесса, недооценивается влияние русской литературы во Франции до появления книги Вогюэ и, наконец, заметно увлечение чисто внешним совпадением сюжетных ситуаций. Целые главы книги отведены малозначительным писателям — П. Бурже, П. Маргериту и Э. Роду, хотя фактически они не развивали традиций Толстого и Достоевского, а опошляли их. В то же время Ромен Роллан, писатель, действительно много воспринявший от Льва Толстого, остается в тени. Тем самым в книге влияние русской литературы на подъем реализма во французской литературе должным образом не показано.

Новые работы о роли русской классической литературы за рубежом появляются в Англии одна за другой. Последняя по времени обобщающая работа на эту тему — книга Фелпса «Русский роман в Англии» (1956).[3]

---

[1] R. Hingley. Chekhov. A Biographical and Critical Study. L., 1950, p. 179.

[2] H. Gifford. The Hero of his Time. L., 1950, p. 211.

[3] Д. Жантиева. Книга о русско-английских литературных связях. «Вопросы литературы», 1957, № 3, стр. 228—233.

lib.pushkinskijdom.ru

4

После окончания второй мировой войны изучение русской литературы с большой интенсивностью возобновилось в странах немецкого языка — в обеих частях Германии и в Австрии. До этого времени, в условиях фашистского режима, немецкая русистика прозябала.

В ФРГ, в Австрии и в ГДР изучение русской литературы развивается разными путями. Укрепление культурно-политических связей между ГДР и СССР послужило прочной основой для появления новых работ о русской литературе, служащих делу сближения между народами обеих стран. Русская литература обстоятельно изучается и в Западной Германии. После войны в ряде западногерманских университетов возникли новые кафедры славистики. Вместе с тем препятствия к установлению культурных связей с СССР, чинимые правящими кругами ФРГ, затрудняют развитие русистики в прогрессивном направлении.

Враждебное отношение ко всему, что связано с советской социалистической культурой, ясно проглядывает в деятельности западногерманского Института Восточной и Южной Европы при так называемом Свободном университете в западной части Берлина. Показательно, что в библиографии научной литературы за 1939—1952 годы, посвященной истории Восточной Европы, напечатанной в первом томе трудов института, марксистская литература замалчивается, имя Чернышевского вообще отсутствует, а реакционные идеологи, например Владимир Соловьев, нашли свое место.[1]

В ФРГ появляется немало работ, в которых творчество русских прогрессивных литературных деятелей трактуется в религиозно-философском плане. Примером может служить книга Генриха Фалька «Мировоззрение Петра Чаадаева в его восьми философских письмах» (H. Falk. Das Weltbild Peter Tschaadajews nach seinen acht «Philosophischen Briefen». München, 1954). В истолковании мировоззрения Чаадаева Фальк спорит с Герценом и советскими литературоведами; в своей же собственной точке зрения он не оригинален и примыкает к М. Гершензону.

Как и после первой мировой войны, в Германии объектом усиленного изучения стал Достоевский. За послевоенные годы в Западной Германии напечатано множество книг и статей о Достоевском как философе и религиозном мыслителе. Все они крайне односторонни. Достоевский как художник слова в них фактически отсутствует, реальное содержание произведений писателя игнорируется, а социально-критическая сторона его творчества замалчивается. Научного значения все эти реакционные писания совершенно лишены. О характере интереса к Достоевскому позволяют судить хотя бы следующие книги: Теодор Штейнбюхель «Ф. М. Достоевский. Его представление о людях и о Христе» (Дюссельдорф, 1947, 289 стр.); Гисберт Кранц «Человек и его выбор. Об идее свободы у Достоевского» (Бонн, 1949, 226 стр.); Адольф Демпф «Три бремени. Глубинная психология Достоевского» (Мюнхен, 1946, 129 стр.); Анастас Масеина «Великий инквизитор. Философско-историческое истолкование легенды Достоевского» (Гейдельберг, 1952, 340 стр.); Рейнгард Лаут «Я увидел истину. Философия Достоевского в систематическом изложении» (Мюнхен, 1950, 568 стр.). Как правило, авторы новейших реакционных работ о Достоевском выражают в них свое неверие в социальный прогресс и подрывают веру в человека. Многие из них опираются на философию экзистенциализма.

С экзистенциалистской точки зрения западногерманские литературоведы пишут и о других писателях. Так, в книге Кетэ Гамбургер «Лев Толстой» (Мюнхен, 1950, 192 стр.) главный предмет внимания автора составляют такие надуманные проблемы, как «феноменология смерти» или «экзистенциальная жизненная ситуация» в произведениях Толстого. Однако о Толстом в ФРГ пишут относительно мало, гораздо меньше, чем о Достоевском.

Одна общая тенденция объединяет целый ряд новых зарубежных работ о Достоевском: они не содействуют сближению между народами, а противопоставляют их друг другу. Вызывающий характер носит само заглавие книги бывшего профессора богословия Венского университета Иозефа Богатеца — «Идея империализма и философия жизни у Достоевского» (1951). Книга Богатеца представляет собой вздорное мудрствование о «русской душе» и снабжена подзаголовком «К познанию русского человека». Империализм, по мнению автора, является свойством русской души и у Достоевского будто бы находит самое разнообразное выражение — от «империализма любви» до империализма в области внешней политики.

Книга Богатеца была написана еще во время войны, развязанной германским фашизмом. Теперь она служит идейной поддержкой тем, кто, готовясь к новой мировой войне, сеет вражду и недоверие между народами. На ту же мельницу льет

[1] См. рецензию П. Гофмана в журнале «Zeitschrift für Slawistik», 1956, № 3, стр. 142—145.

lib.pushkinskijdom.ru

воду Ганс фон Римша, автор пустой брошюры под названием «Достоевский — антипод Гете» (Кобург, 1949). Гете, по мнению Римши,— выразитель западноевропейской концепции, основанной на понятии личности, а Достоевский — представитель обезличивающего «восточноевразийского» мировоззрения.

Реакционное противопоставление Востока и Запада лежит в основе предвзятого подхода ряда западногерманских литературоведов не только к Достоевскому, но и к другим русским классикам. Из той же ложной идеи исходит К. Шютц в книге «Образ Гете у Тургенева» (K. Schütz. Das Goetebild Turgeniews. Stuttgart, 1953). Совершенно прав Анри Гранжар, когда в рецензии на эту книгу упрекает ее автора за антиисторизм — «недостаток исторической перспективы».[1] Сам Гранжар в своей книге о Тургеневе посвятил роли немецкой культуры в идейном развитии писателя особую главу, насыщенную конкретно-историческими данными. В различии подхода к одному и тому же вопросу отчетливо проявились две разные тенденции в изучении русской литературы за рубежом.

Антиисторизм и методологический эклектизм мешают западногерманским литературоведам в их попытках заново обобщить путь русской литературы. Слаб и неудачен очерк М. Брауна «Русская литература XIX века» (1947), завершаемый главой «Великие философы» — о Толстом и Достоевском как о религиозных мыслителях. Анекдотическое впечатление производит та серьезность, с которой современный западногерманский литературовед в главе о Чехове твердит о «чисто русском безволии», будто бы отраженном в его творчестве.

Если одни из западногерманских литературоведческих работ тяготеют к философским домыслам, то другие — формалистичны. Оба эти течения сплошь и рядом объединяются. Они сливаются в многочисленных работах Д. Чижевского, который в настоящее время в Западной Германии и в США пользуется авторитетом одного из ведущих литературоведов-славистов. К Чижевскому тяготеет В. Сечкарев, автор критико-биографического очерка о Гоголе (1953), изданного Институтом Восточной Европы в Берлине. Книга Сечкарева распадается на две несоединимые части. Одна из них — биография писателя, лишенная всякой исторической канвы и изложенная с особым вниманием к психопатологии и религии. Вторая — формалистический анализ гоголевского мастерства, в котором автор следует за русскими формалистами 1920-х годов. Гоголь в изображении Сечкарева совершенно теряет свой облик писателя — гуманиста и реалиста: он выглядит эстетом и мизантропом, создателем произведений, совершенно оторванных от действительности и любопытных только как своеобразное сочетание формальных элементов.

Насыщена материалом, но формалистична книга В. Леттенбауэра «История русской литературы» (1955). Очень характерна и его статья о романе Толстого «Война и мир» — «„Война и мир" и проблема исторического романа» (1953), в которой он совершенно игнорирует соотношения образов романа с жизнью, исходит из формалистической концепции В. Кайзера о «структурных элементах» эпической формы и объявляет роман не историческим, а «пространственным».[2] Показательна своей формалистичностью и книга И. Гольтхузена «Исследования эстетики и поэтики русского символизма» (Геттинген, 1957, 159 стр.).

Статьи западногерманских литературоведов о русской литературе печатаются главным образом на страницах двух периодических изданий: в «Журнале по славянской филологии» («Zeitschrift für slavische Philologie») и в журнале «Славянский мир» («Die Welt der Slaven»). Оба эти журнала не имеют твердой методологической позиции, но не изолируются от культурной жизни в странах социалистического лагеря, обнаруживают серьезный интерес к достижениям советского литературоведения и систематически печатают информации о новых книгах в СССР.

Статьи о русской литературе, помещенные в «Журнале по славянской филологии» после его возобновления в 1947 году, иногда носят характер философского истолкования творчества отдельных писателей, но большей частью представляют собой филологические разыскания и касаются частных литературных проблем — вопроса об источниках или формалистически трактованного влияния. В качестве примера назовем следующие статьи: В. Сечкарев «Роман Ч. Матюрена „Мельмот-скиталец" и Достоевский» (1951, XXI, 1), Д. Джонсон «Источники „Песни о Георгии Черном" Пушкина» (1956, XXIV, 2), И. Гольтхузен «Образ Миньоны у Достоевского» (1954, XXIII, 1) и т. п. В то же время, вопреки своим методологическим недостаткам, несомненную ценность представляют помещаемые в журнале обстоятельные критико-биографические обзоры: А. Кернднль «Русские исследования о Гейне» (1955, XXIV, 1; 1956, XXIV, 2), В. Сечкарев «Достоевский в Германии» (1953, XXII, 1), П. Бранг «Тургенев

[1] «Revue de littérature comparée», 1953, № 3, p. 268. Для специалиста по Тургеневу книга К. Шютц небезынтересна тем, что в ней раскрыты тургеневские цитаты из Гете.

[2] Wiener slavistisches Jahrbuch, 1953, III, S. 51—52.

lib.pushkinskijdom.ru

в русском литературоведении» (1955, XXIV, 1; 1956, XXIV, 2), Зигман «Исследования о Лермонтове с 1925 года», ч. I (1955, XXIV, 1) и др.

Некоторые статьи в «Журнале по славянской филологии» интересны благодаря тому, что собранные в них материалы опрокидывают концепцию их авторов. Так, А. Раммельмейер в статье об Иване Карамазове — «Столкновение Достоевского с Белинским» (1951, XXI, 1; 1952, XXI, 2) — делает ударение на расхождении Достоевского с передовой общественной мыслью в России, но фактически убеждает в том, что для автора «Братьев Карамазовых» в силу мучительных противоречий в его сознании идеи великого критика всё же сохраняли огромную притягательную силу. Подобным образом статья А. Шредера о «Цыганах» Пушкина и «Кармен» Мериме (1952, XXI, 2) убеждает не столько в отсутствии близости между обоими произведениями, сколько в бесплодности компаративистского метода анализа литературных влияний без учета всей сложности исторических, идейных и творческих литературных связей.

По своему содержанию к западногерманским филологическим журналам близок «Венский славистский ежегодник» («Wiener slavistisches Jahrbuch»). Ежегодник издается Институтом славистики при Венском университете с 1950 года и выходит под редакцией профессора Ягодича; в нем принимают участие и немецкие литературоведы. Для советского читателя это издание может представлять интерес прежде всего своими критическими обзорами литературы по отдельным вопросам. Таковы статьи О. Туречека «Чешская литература и Достоевский» (1950, 1) и Г. Эммера «Новая литература о Гоголе» (1953, 3). Обе они уязвимы в своих теоретических позициях, но содержат полезную информацию. Содержательны и некоторые другие статьи — о Гоголе и Вяземском, о Крылове и Лафонтене и др.

По сравнению с английскими и американскими славистскими органами немецкие и австрийские филологические периодические издания выигрывают стремлением к большей научной объективности. Реакционные тенденции западногерманской славистики сталкиваются со стремлением многих немецких филологов к международному сотрудничеству в области науки. Знаменательно заявление, сделанное редактором «Журнала по славянской филологии», известным немецким лингвистом профессором Максом Фасмером во время его пребывания в СССР в 1956 году: «Без контактов невозможно продуктивно работать. У нас в Западной Германии есть профессора, настроенные односторонне, и есть профессора, мыслящие объективно. Но когда я собирался поехать в Советский Союз на совещание Международного комитета славистов, среди моих коллег не нашлось ни одного, который сказал бы „это плохо". Я постоянно старался сохранить связи с учеными Восточной Германии. Контакт между учеными — это главное».[1]

Невзирая на различные и порою весьма реакционные позиции своих сотрудников, к международному научному контакту стремится и журнал «Славянский мир». Редактор журнала, известный исследователь новгородской письменности и русского литургического пения, профессор Эрвин Кошмидер закончил свое программное вступление к первому номеру журнала многозначительными словами: «мир людям доброй воли».[2]

5

Русская литература изучается многими литературоведами Италии. В некоторых итальянских университетах систематическое изучение русского языка и литературы началось уже вскоре после первой мировой войны, однако в условиях фашистского режима развитие славистики в Италии тормозилось. Новый этап изучения русской литературы начался в Италии после падения фашизма. С тех пор прогрессивные тенденции в итальянской русистике заметно усилились.

Наиболее видным представителем недавно господствовавшего реакционного течения в итальянской славистике продолжает оставаться Вольф Джусти. Как историк он по-прежнему искажает русскую историю, замалчивает или принижает роль прогрессивных общественных деятелей в России и выдвигает такие ложноактуальные проблемы, как историю панславизма. Как литературовед он не прекращает извращать гуманистический смысл классической русской литературы и не так давно, в 1952 году, выступил с реакционной книгой о Достоевском (W. Giusti. Dostoievskij e il mondo russo dell 800. Napoli, 1952, 153 p.).

В реакционном искажении гуманистического наследия русской классической литературы Джусти не одинок. Что касается Достоевского, о нем в Италии, как и в Германии, много пишут экзистенциалисты; они переоценивают его со своей точки зрения и в созданных им образах ищут выражения философской идеи о неизбежном трагизме существования человеческой личности. Целый ряд экзистенциалистских докладов о Достоевском напечатан в трудах философского съезда, состоявшегося в Риме

[1] «Славяне», 1956, № 8, стр. 13.
[2] «Die Welt der Slaven», 1956, № 1, S. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

в 1946 году (Atti del congresso internationale di filosofia. Il L'Esistenzialismo. A cura di E. Costelli. Milano, 1948). Ни о каком действительно научном подходе к изучению русской литературы в подобных работах не может быть и речи, и они интересны только как показатель известного рода кризисных настроений.

Прогрессивное направление в изучении русской литературы представлено в Италии многими именами. Наиболее видное место среди итальянских русистов старшего поколения занимает профессор Римского университета Этторе Ло Гатто.

Заслуги Ло Гатто как пропагандиста русской литературы огромны. Имя Ло Гатто, по словам Артура Кониа, должно быть золотыми буквами вписано в историю итальянской славистики.[1] Прежде всего Ло Гатто перевел множество произведений русских классиков. Кроме того, он является автором двухтомной истории русского театра (1951) и пока еще не законченной многотомной истории русской литературы, прерванной на седьмом томе, в котором рассматривается творчество Островского и Тургенева. В 1950 году вышла его книга «Русская литература» — сжатый очерк, изложение в котором доведено до наших дней. Перу Ло Гатто принадлежит также много статей, часто весьма специальных по своему содержанию, таких, как «Генезис рассказа Достоевского „Дядюшкин сон"» («The Slavonic and East European Review», 1948, XXVI, 87), «Несколько слов о неизданной пьесе Чехова» («Slavia», 1950, XIX, 3—4) или «„Евгений Онегин" как лирический дневник Пушкина» («Analecta slavica», 1955). С 1952 года под редакцией Ло Гатто издается ежегодник трудов по вопросам славистики — «Richerche slavistiche».

В своих работах Ло Гатто пытается сочетать самые различные точки зрения. Достаточно сказать, что в той главе четвертого тома истории русской литературы, где у него идет речь о Белинском, он опирается одновременно и на Волынского, и на Плеханова. От этой методологической нечеткости Ло Гатто не освободился до сих пор, и можно сказать, что его общественная позиция в настоящее время прогрессивнее, чем его методология.[2]

Наряду с Ло Гатто необходимо упомянуть одного из более молодых представителей итальянской русистики — профессора Андрео Марио Рипеллино, талантливого переводчика и исследователя русской поэзии от символизма до наших дней. Им составлена антология «Русская поэзия нового времени», снабженная содержательным предисловием и подробной библиографией на русском и иностранном языках (Poesia russa del novecento. A cura di A. M. Rippellino. Guanda, 1954, CXI + 609). Свой вводный очерк Рипеллино начинает неудачно — с Владимира Соловьева, но в дальнейшем внимательно прослеживает и прогрессивные тенденции в русской поэзии. Как член общества «Италия — СССР», он сыграл большую роль в организации встречи советских и итальянских поэтов в октябре 1957 года.

Передовое течение в итальянской русистике усиливается тем, что к нему принадлежат прогрессивные историки. Среди них выделяется Франко Вентури. Его двухтомная монография «Русское народничество» (1952) и книга «Движение декабристов и братья Поджио» (1956) уже получили положительную оценку советских историков.[3] В советской печати отмечались и достоинства вышедшего в Италии сборника избранных произведений русских революционных демократов с предисловием члена общества «Италия — СССР» профессора Джузеппе Берти[4] (Il pensiero democratico russo del XIX secolo A cura de G. Berti e M. Gallinaro. Firenze, 1950, XLVII + 304 p.). Статья Берти содержит настолько верную и глубокую оценку международного значения наследия русских революционных демократов, что представляет большой интерес для советских литературоведов. Берти сравнивает развитие передовой общественной мысли и литературной критики в России, в Италии и во Франции. Сопоставляя Белинского с Вильменом и Сент-Бевом во Франции, с Де Санктисом в Италии, он говорит об огромных преимуществах русской критической мысли в силу ее постоянной связи с передовым общественным движением в России, ее философской материалистической основы и ее последовательной борьбы за художественный реализм. Статья убеждает в действенности философско-эстетического наследия русских революционных демократов в условиях борьбы за передовую демократическую культуру Италии наших дней.

---

[1] A. Cronia. Slavic studies in Italy. «The Slavonic and East Europeen Review», 1947, vol. XXVI. № 66, p. 197—208.

[2] Библиография переводов и научных работ Ло Гатто приведена в статье Э. Дамиани — Gli studi di lingue e letterature slave in Italia. «Archivum neophilologicum», Kraków, 1930, vol. I, № I, p. 66—107. Дамиани принадлежит и более широкая библиография итальянской русистики в целом, приложенная к книге о славянских литературах, изданной под его редакцией: Storia letteraria de popoli slavi. A cura di E. Damiani, vol. II. Firenze, 1952, p. 187—271.

[3] См. рецензии С. А. Покровского «Вопросы истории», 1955, № 8, стр. 176—179, и М. Нечкиной «Вопросы истории», 1957, № 3, стр. 165—168.

[4] А. Денисов и Р. Хладовский. Интерес к русской демократической мысли в Италии. «Культура и жизнь», 1951, 11 января.

lib.pushkinskijdom.ru

К наиболее прогрессивным ученым принадлежит и молодой литературовед Пьетро Цветеремич, автор очерка истории русской литературы, изданного в 1952 году обществом «Италия — СССР» (P. Zveteremich. La letteratura russa. Roma, 1952, IX + 562 p.). Цветеремич удачно использовал обобщающие и специальные работы советских литературоведов. Он дает итальянскому читателю в общем верное представление о развитии русской литературы, отводит должное место передовой русской критике XIX века, правильно объясняет творчество такого противоречивого писателя, как Достоевский, и завершает свою книгу разделом о развитии марксистской критики в России 900-х годов.

К настоящему времени итальянская критическая литература о русских писателях настолько велика, что возникла потребность в ее систематизации и обобщении. Появились книги о литературной судьбе произведений русских писателей в итальянских переводах. Первая из них — «Опыт о судьбе Достоевского в Италии» Анны Гуарниери-Ортолани (A. Guarnieri-Ortolani. Saggio sulla fortuna di Dostoevskij in Italia. Padova, 1947, XXIV + 128 p.). Фактический материал, собранный в книге Гуарниери-Ортолани, в особенности библиография, может быть использован советским литературоведением, но наблюдения автора обесцениваются в силу реакционного идеалистического понимания творчества Достоевского.

Вторая книга о судьбе русской литературы в Италии — библиография итальянской критической литературы о Льве Толстом: A. Carretta. Scritti critici italiani su Leone Tolstoj. Guida bibliographica. Napoli, 1955, 50 p. Факты, приведенные в обеих книгах, убеждают в том, что русская классическая литература стала неотъемлемой частью культурной жизни современной Италии.

6

Русская литература нового времени изучается многими литературоведами в Голландии, Дании и в Скандинавских странах. В Голландии славистика изучается в трех университетах — в Амстердаме, Лейдене и Гронингене. Голландские слависты поддерживают оживленные научные связи с учеными других западноевропейских стран и США. Не случайно ученые многих других стран, в том числе Андре Мазон и Этторе Ло Гатто, приняли участие в сборнике «Analecta slavica» (Амстердам, 1955), посвященном старейшему представителю голландской русистики Бруно Беккеру. К сожалению, некоторые статьи в сборнике, такие, как экзистенциалистская статья Жанны ван дер Энг о «ясновидении» Достоевского, основаны не на объективном изучении литературы, а на произвольных домыслах о ней. И, напротив, стремлением к уяснению связи между литературой и жизнью отличается статья Т. Экмана «Чехов, Мелихово и крестьяне».

Т. Экман — специалист по Чехову. Анализ социально-критической направленности творчества Чехова ему ошибочно кажется упрощением, недооценкой индивидуального облика писателя. Сам Экман интересуется главным образом тем, как в произведениях писателя отразились его личные впечатления. С такой точки зрения он подходит к повести «Мужики», а в другой статье — к пьесе «Без названия» («Revue des études slaves», 1954, XXXI). Как ни велико его недоверие к социологическому анализу, голландский литературовед исходит из признания чеховских образов реальным отражением действительности. А в своей главной работе — в книге «Антон Чехов и русская интеллигенция» (T. Eekman Anton Tsjechov en de russische intelligentsia. Arnhem, 1951) он противопоставляет чеховскую критику русской интеллигенции — «веховской». Вопреки своему нежеланию признать, что позиция Чехова была не только этической, но и общественной, пусть не до конца четкой, Экман в общем правильно отграничивает писателя-гуманиста от участников антиреволюционного сборника «Вехи». Т. Экману надо пожелать избавиться от некоторых предвзятых суждений и понять, что подлинно научный марксистский историко-литературный анализ нисколько не игнорирует творческую личность писателя.

О том, как велика роль русской классической литературы в культурной жизни Голландии, можно судить по книге Рудольфа Янса «Толстой в Голландии» (R. Jans. Tolstoj in Nederland. Bussum, 1952), которая хорошо дополняет соответствующую главу в известной книге Яна Ромейна о Достоевском в западноевропейской критике. Автор книги прослеживает историю популярности Толстого в Голландии и освещает отражение его идей в общественной жизни страны.

Русская литература интенсивно изучается в Дании. Дания — вторая после Франции неславянская страна, в которой еще в середине прошлого века было начато университетское изучение славистики. В развитии датской русистики в настоящее время весьма видную роль играет А. Стендер-Петерсен, профессор университета в городе Орхусе. Стендер-Петерсен — автор трехтомной «Истории русской литературы» (I—III, 1952), доведенной до 1917 года. Он испытал сильное влияние русских формалистских работ 20-х годов, но не чужд и стремлению к историзму. Один из коллег Стендера-

lib.pushkinskijdom.ru

Петерсена, Карл Стиф, определяет его историко-литературный метод как «социологический формализм».[1]

Как большой знаток русской классической литературы известен Эйнар Томассен, датский переводчик и исследователь Достоевского. В одной из последних работ Томассена проводится параллель между философскими идеями Достоевского и современника его молодости, реакционного датского философа Киркегора («Edda», 1955, 2—3). Известное основание для такого сопоставления, а еще больше для противопоставления, имеется, но оно было бы убедительно только при условии исторического подхода. Слабость всех аналогичных работ заключается в том, что они уводят в сферу философских абстракций.

В Дании давно установились прочные связи с русской литературой. История русско-датских литературных связей хорошо освещена в небольшой книге Отто Гельстеда «Дания—Россия в литературе», уже получившей заслуженную оценку в советской печати.[2]

Скандинавские и датские слависты с недавних пор объединяются на страницах общего сборника «Скандо-славика» («Scando-Slavica»), часть материалов которого печатается на русском языке. Сборник выходит с 1954 года. В 1956 году вышел второй номер, а в 1957 году — третий.

7

В настоящее время русская литература широко изучается в США. Многие американские университеты и научные институты издают монографии о русских писателях и периодические издания, целиком или частично посвященные русской литературе. Еще во время второй мировой войны в США было перенесено издание английского журнала «Славянское и восточноевропейское обозрение». С 1941 года на смену этому журналу издается «Американское славянское и восточноевропейское обозрение» («The American Slavic and East European Review»). Статьи о русской литературе иногда появляются в журнале Орегонского университета «Сравнительная литература» («Comparative literature»), в «Ежегоднике сравнительной и общей литературы» («Yearbook of Comparative and General Literature») университета Северной Каролины, в «Гарвардских исследованиях по славистике» («Harvard Slavic Studies») и во многих других изданиях.

Серьезным препятствием для плодотворного изучения русской литературы американскими литературоведами служит отсутствие нормальных культурных связей между СССР и США. На страницах американских славистских органов сплошь и рядом появляются статьи, проникнутые духом враждебности по отношению к Советскому Союзу. Многие книги американских литературоведов представляют собой не что иное, как плохо замаскированную антисоветскую пропаганду. Таковы, например, выступления многочисленных специалистов по фальсификации истории русской общественной мысли, историков типа Томпкинса, автора клеветнической книги «Русская мысль от Петра I до Просвещения» (1953), в которой он совершенно отрицает самостоятельность русской передовой мысли и вместе с тем осуждает ее за чуждость либеральному «компромиссу», т. е. за революционность.

Видную роль в истолковании русской литературы в целях американской официальной пропаганды играет профессор Калифорнийского университета Э. Симмонс. В США он пользуется репутацией одного из ведущих специалистов по русской литературе.

Симмонс проявляет себя как отъявленный враг социалистической культуры. Известно, какую грубую клевету на советскую литературу представляет собою составленная им книга «Сквозь призму советской литературы (1953).[3] В 1955 году под редакцией Симмонса вышел объемистый сборник «Традиции и изменения в русской и советской мысли» («Continuity and Change in Russian and Soviet Thougt»), составленный при участии представителей разных областей науки. Характерной чертой этого сборника является грубейшая фальсификация исторического прошлого и современного состояния Советского Союза.

Симмонс — автор нескольких книг о русской литературе. Им написаны книги: «Английская культура в России» (1935), «Пушкин» (1937), «Достоевский» (1940) и «Толстой» (1946). Подлинно исследовательский подход к литературе Симмонсу, естественно, чужд, как чуждо ему и понимание прогрессивного значения русской литературы. О научном уровне современного литературоведения в США лучше всего можно судить по его книге о Толстом. Не случайно эта книга вызвала резкую и справедливую отповедь со стороны советских литературоведов.[4]

---

[1] «Scando-Slavica», II, 1956, S. 170.

[2] М. Косов. Давние традиции дружбы. «Литературная газета», 1956, № 29, 8 марта.

[3] Л. Тимофеев. Тысяча и одна сноска. «Коммунист», 1955, № 11, стр. 137—144.

[4] Т. Мотылева. Легенда о Толстом. «Новый мир», 1948, № 4, стр. 303—306.

lib.pushkinskijdom.ru

По методу литературного анализа работы американских ученых о русской литературе обычно тяготеют к антиисторическому биографизму или же к формализму. Они бывают насыщены конкретным фактическим материалом, и это создает впечатление научной достоверности, но сам подбор фактов в них, как правило, чрезвычайно тенденциозен.

Объемистая книга Симмонса о Толстом перенасыщена мелкими фактами интимной семейной жизни писателя, в которых тонет общественно-исторический смысл его творчества. Выдвигая на первый план взаимоотношения между Львом Толстым и его женой, Софьей Андреевной, американский литературовед изображает великого писателя как полукомическую фигуру библейского пророка среди обыкновенных здравомыслящих людей, превосходящих его своим трезвым подходом к жизни. В книге Симмонса есть совершенно определенная тенденция. Он как бы мимоходом вступает в полемику с В. И. Лениным, отказывается признать Льва Толстого «зеркалом русской революции» и, замалчивая социально-критическую сторону в его произведениях, пытается доказать, что главное в мировоззрении великого писателя — его непротивленчество. Вообще анализ художественных произведений Толстого в книге Симмонса занимает самое незначительное место.

В американских университетах преподает польский эмигрант профессор Вацлав Ледницкий, известный своими работами о Пушкине и Мицкевиче. Ледницкий по-настоящему эрудированный ученый, однако его историко-литературная концепция весьма реакционна.

Крайне односторонне, только в свете русско-польских отношений, Ледницкий объясняет замысел поэмы Пушкина «Медный всадник», которой он посвятил книгу, изданную в 1955 году в Лос-Анжелессе. Россия для Ледницкого — Восток, а Польша — Запад и прогресс. Русскую литературу он освещает однобоко, исходя из своих националистических предубеждений. В его книге «Россия, Польша и Запад» центральное место занимает Достоевский как «величайший враг Польши».[1] Вместе с тем, вопреки реакционности общей концепции книги Ледницкого, в ней не лишены интереса данные о польских связях Александра Блока, собранные в главе о его поэме «Возмездие» («Польская поэма Блока»).

Чтобы хоть как-нибудь набросить тень на советскую литературу, американские реакционные литературоведы всячески пытаются принизить те высокие традиции, на которые она опирается, в частности, материалистическую эстетику русских революционных демократов. В 1954 году Гарвардским университетом была издана книга Герберта Броумена «Виссарион Белинский», первая американская монография о великом русском критике. Как и все буржуазные литературоведы за рубежом, Броумен представляет революционно-демократическую эстетику не материалистической, а утилитаристской и утверждает, будто бы именно ее утилитаризм подготовил советскую эстетику — «традицию социальной или утилитарной критики».[2]

Аналогичную позицию занимает и Ренэ Веллек, который в США считается авторитетом в вопросах теории литературы. В названном сборнике Симмонса он по уже установленному шаблону выступил со статьей, в которой обвиняет эстетику революционных демократов в «грубом утилитаризме».

Весьма характерен для реакционного американского литературоведения повышенный интерес к русскому декадентству. Непосредственно против исторических решений ЦК КПСС о журналах «Звезда» и «Ленинград» направлена изданная Гарвардским университетом книга Л. Страковского о русских поэтах-акмеистах — «Мастера слова» (L. Strakhovsky. Craftsmen of the Word, 1949), в которой русское декадентство провозглашается «истинным литературным ренессансом». В 1952 году Калифорнийским университетом издана книга О. Масленикова об Андрее Белом — «Безумные поэты. Андрей Белый и русские символисты» («The Frenzied Poets, Andrey Biely and the Russian Symbolists»). Главное достоинство русского символизма, по мнению Масленикова, заключается в религиозности и резкой антиматериалистической направленности.

В своих работах по истории русской литературы американские литературоведы часто опираются на русские формалистические историко-литературные исследования 20-х годов, причем используют в первую очередь не те конкретные факты, которые можно найти в лучших из этих исследований, а их методологию. Против марксизма в литературоведении выступает В. Эрлих в своей книге «Русский формализм» (V. Erlich. Russian Formalism.History-Doctrine. The Hague, 1955, XI + 276 p.). Автор излагает историю русской формалистической критики 20-х годов и ее развитие чешскими «структуралистами» и польскими «интегралистами». Русский формализм, по его мнению,— одно из наиболее замечательных достижений человеческой мысли XX века. Эта точка зрения горячо подхвачена целым хором рецензентов книги Эрлиха. Не случайно книга американского литературоведа о формализме издана в Европе одним из

---

[1] W. Lednicki. Russia, Poland and the West. N. Y., 1954, p. 286.

[2] H. Browman. Vissarion Belinski. A Study in the Origins of the Social Criticism in Russia. Cambridge — Massachusetts, 1954, p. 13.

lib.pushkinskijdom.ru

голландских университетов. Формализм как метод литературоведческого анализа принят на вооружение идеологами международной реакции. И как ни далеки в настоящее время некоторые бывшие «формалисты» от своих давних теоретических заблуждений, Эрлиха не интересует их дальнейшая эволюция, а привлекает именно то, что было проявлением их теоретической незрелости и своего рода детской болезни.

Законченный образец формализма и компаративизма в современном американском литературоведении — книга Ч. Пэссиджа о влиянии Гофмана на Достоевского — «Достоевский — приспосабливатель» (Ch., Passage. Dostoevski the Adapter. Chapell Hill, 1954). Пэссидж формулирует свое понимание творчества Достоевского, исходя из крайне упрощенного, деляческого представления о литературе: «Философия и психология,— развязно рассуждает он о великом писателе,— подчинялись его литературной карьере. Он был прежде всего писателем, человеком, дело которого заключалось в писании».[1] Факты, свидетельствующие об интересе к Гофману в России, тщательно собранные Пэссиджем, и его отдельные верные замечания подчиняются произвольным формальным сопоставлениям. Крайне схематична таблица «параллелей» — сходных образов и ситуаций у обоих писателей; в нее включены все романы Достоевского.

Уровень американской славистики не одинаков. На подлинно исследовательском уровне стоят работы Романа Якобсона: его спор с Андре Мазоном в защиту подлинности «Слова о полку Игореве» или его полулингвистические работы о сравнительном славянском стихосложении — статьи, богатые тонкими и ценными наблюдениями о русском и вообще славянском стихе, но уязвимые вследствие принципиального отказа выйти за узкие пределы поэтической формы.[2] У последователей и учеников Р. Якобсона те же недостатки еще более очевидны. Обстоятельна, но формалистична по своей методологии книга Ричарда Барджи «Русский гекзаметр» (R. Burgi. A History of the Russian Hexameter. Hamden, 1954, 208 p.). Излагая историю русского гекзаметра, Барджи остается в узких рамках формального анализа.

Несмотря на все препятствия, советское литературоведение оказывает влияние на американскую славистику и способствует выдвижению новых для США историко-литературных проблем. Так, Филия Гольцмен в своей книге «Молодой Горький» (F. Holtzman. The Young Maxim Gorky. N. Y., 1948, IX + 250 p.), изданной Колумбийским университетом, целиком опирается на советское литературоведение и признает Горького зачинателем социалистического реализма в мировой литературе. В то же время революционно-демократической и советской критике Гольцмен приписывает утилитаризм и в этом смысле остается на поводу у реакционных буржуазных идеологов.

Некоторые американские слависты делают полезный вклад в изучение распространения и влияния русской литературы за рубежом. Ценный фактический материал о влиянии русских былин на чешскую поэзию собран в книге ученика Якобсона Вильяма Харкинса «Русский народный эпос в чешской литературе 1800—1900 годов» (W. Harkins. The Russian Folk Epos in Chech Literature. N. Y., 1951, VIII + 282 p.). В то же время Харкинс не делает различия между прогрессивным и реакционным русофильством чешских писателей XIX века и у него в едином потоке оказываются и Ганка, и Гавличек. Такая беспомощность в историко-литературных обобщениях — слабое место большинства американских литературоведческих работ.

Распространению русской литературы в Англии 1870—1890 годов посвящена глава в книге Кларенса Деккера «Викторианское мировоззрение» (C. Decker. The Victorian Conscience. N. Y., 1952); о русской литературе в ней говорится как о живительной силе, глубоко враждебной буржуазному собственничеству, косности, надутой респектабельности, нравственной скованности и ханжеству так называемой «викторианской Англии».

Очень содержательна, хотя много теряет в результате своей методологической нечеткости, книга Доротти Брюстер «Путь с Востока на Запад» (D. Brewster. East-West Passage. L., 1954), в которой приведены и систематизированы факты русско-американских и русско-английских связей, накопленные многими исследователями.[3] Д. Брюстер охватывает большой период, начиная с Елизаветинской эпохи вплоть до современности. Материал, собранный ею, разнообразен. В книге есть и исторический фон: целая глава, например, уделена влиянию Крымской войны в России и гражданской войны в США на рост интереса английских и американских читателей к русской литературе. Факты, приведенные в книге, убедительно говорят о прогрессивной роли русской литературы в культурной жизни Англии и США.

---

[1] Ch. Passage. Dostoevski the Adapter. Chapell Hill, 1954, p. 64.

[2] R. Jakobson. Studies in Comparative Slavic Metrics. «Oxford Slavonic Papers», 1952, vol. III, p. 21—66; The Kernel of Comparative slavic Literature. «Harvard Slavic Studies», 1953, vol. I, p. 1—71.

[3] А. Старцев. Русские классики за рубежом. «Литературная газета», 1955, № 109, 13 сентября.

lib.pushkinskijdom.ru

Являясь ценным историографическим обзором английской и американской критической литературы о русских писателях, книга Д. Брюстер много теряет в своих обобщениях и в объяснении историко-литературного процесса. Поэтому причина и характер мирового влияния русской литературы в ней до конца не раскрыты. Меньше всего удались Д. Брюстер разделы о Горьком и о советской литературе. Не упомянул автор и об огромном резонансе, вызванном за рубежом деятельностью Герцена и Чернышевского. Серьезные пробелы в книге американской исследовательницы объясняются неизученностью соответствующих вопросов в американском литературоведении. Вывод ясен: тем из американских литературоведов, кто намерен серьезно изучать русскую литературу, необходим больший контакт с советским литературоведением. Такой контакт нужен всем зарубежным специалистам по русской литературе; контакт нужен и советским литературоведам.

В изучении русской литературы у советских литературоведов есть огромные преимущества: язык русской литературы для них — родной язык, в их руках источники — архивы и музеи и, главное, они вооружены самым передовым в мире научным методом — методом марксистско-ленинского изучения литературы. Естественно, что общий уровень советского и зарубежного изучения русской литературы не сравнимы. Поэтому главная ценность многих лучших зарубежных историко-литературных работ о русской литературе — в их фактической стороне, а не в обобщениях. В своих обобщениях они большей частью беспомощны. Только немногие зарубежные монографии о русских писателях дают ясное и полное представление об их творчестве. Недостаток большинства из них — антиисторизм и неумение анализировать литературу как форму образного отражения действительности. Советскому литературоведению более полезны зарубежные исследования по частным вопросам, особенно публикации.

Есть одна область изучения русской литературы, в которой работы зарубежных литературоведов особенно интересны: исследование распространения и влияния русской литературы за рубежом. Такие работы многочисленны. Благодаря им становится известно, какой отклик нашла русская классическая литература в отдельных странах, как поистине грандиозно ее влияние за рубежом.

lib.pushkinskijdom.ru

К. МУРАТОВА

НОВЫЕ КНИГИ О М. ГОРЬКОМ

(1955—1957)

В апреле 1954 года в Москве состоялось совещание по вопросам изучения творчества М. Горького, которое подвело итоги этого изучения в послевоенный период. Наряду с несомненными достижениями в развитии молодой науки об основоположнике социалистического реализма,— к ним относятся издание текстов Горького, монографическое изучение крупнейших произведений писателя, выяснение его связей с писателями-современниками и его роли в развитии русской литературы до и после Октября,— выступавшие на совещании отметили и недостатки, ярко проявившиеся в значительном числе исследовательских работ. Такими недостатками являлись: схематизм и примитивный социологизм, ограничивающие многостороннее изучение жизни и творчества Горького и вызывающие в ряде случаев предвзятый анализ его общественной и творческой деятельности; стремление изучать эту деятельность вне связи с литературным процессом в целом, что нередко влекло за собой неверную трактовку отдельных литературных явлений; чрезмерное увлечение общими формулировками при определении значения Горького в поступательном движении литературы и т. д.

Справедливой критике подверглась на совещании леность мысли некоторых исследователей, выступивших с книгами о Горьком, в которых не было самостоятельных решений выдвинутых вопросов.

В минувшее трехлетие литература о Горьком продолжала интенсивно развиваться, но основные недостатки ее — излишнее социологизирование и компилятивность, отсутствие постановки новых вопросов или нового решения и углубления вопросов старых — еще не изжиты до конца. Они особенно проявились в книгах, представляющих переработку статей, опубликованных в 1946—1954 годах. Авторы этих книг не смогли до конца преодолеть теоретический схематизм и одностороннее освещение творчества писателя.

Примером незавершенного пересмотра взглядов, подвергшихся острой критике, может служить, в частности, книга А. И. Овчаренко «О положительном герое в творчестве М. Горького».[1] Отдельные главы этой книги, печатавшиеся в изданиях Академии наук СССР, представляли и продолжают представлять значительный интерес. А. Овчаренко одним из первых в послевоенном литературоведении обратил внимание на образ Павла Грачева из повести «Трое» и проследил за творческой работой Горького над этим образом. Несмотря на ряд уже имеющихся работ о языке повести «Мать», мы найдем у А. Овчаренко новые, свежие наблюдения над речью ее персонажей. Книга изобилует большим фактическим материалом, позволяющим расширить представление о связях Горького с людьми, которые могли ознакомить его с жизнью рабочих и крестьян и послужить в той или иной мере прототипами его героев.

И всё же, несмотря на ряд бесспорных заслуг исследователя, книга не оправдывает надежд читателя.

Тема, привлекшая внимание А. Овчаренко, разрабатывалась многократно и в связи с изучением отдельных произведений Горького, и в связи с изучением эстетических принципов литературы социалистического реализма. Назрела уже потребность обобщить ценные наблюдения многих исследователей и показать, что же выделило столь резко произведения Горького как произведения новаторские в литературе конца XIX — начала XX века и позволило назвать его родоначальником нового метода литературы. Мы вправе были ожидать от обширного исследования А. Овчаренко (в книге более 30 печ. л.) не только простейшего ознакомления с положительными образами горьковского творчества, но и выявления их значения для развития социалистической литературы.

Новой книге на знакомую тему следовало обогатить нас и конкретным историко-литературным анализом, и теоретической постановкой ряда проблем. По-видимому, так понимал свою задачу и сам А. Овчаренко. В предисловии к книге указано, что «вопрос о положительном герое был и остается одним из коренных вопросов эстетики социа-

[1] А. Овчаренко. О положительном герое в творчестве М. Горького. 1892—1907. Изд. «Советский писатель», М., 1956, 585 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

листического реализма» (стр. 4) и что «в изображении рабочего класса особенно ярко проявилась новаторская сущность творческого метода Горького — метода социалистического реализма» (стр. 5). Следовательно, изучение образов рабочих в произведениях Горького 90—900-х годов требовало анализа как идейного, так и эстетического развития писателя. Но в самом исследовании автор, к сожалению, уклонился от реализации этого сложного и пока еще никем не реализованного замысла. В каждой из глав книги эти вопросы затрагиваются, но лишь в самой общей форме. Чрезмерное увлечение материалом, привлекаемым с целью доказать правдивость изображения Горьким русской действительности, отвлекло внимание автора от центральной проблемы — становления социалистического реализма в русской литературе. В силу этого книга воспринимается, как обстоятельное, насыщенное фактическими данными исследование на более узкую тему, которую правильнее было бы озаглавить «Рабочий класс в изображении М. Горького».

Книга А. Овчаренко дает ясное представление о том, что Горький впервые в литературе изобразил рабочий класс как могучую силу, преобразующую мир, но в ней не сказано, при помощи каких художественных средств дано это изображение. То немногое, что сообщает нам А. Овчаренко, не помогает понять, чем же Горький-художник отличался в обрисовке этих героев от своих современников — Вересаева, Серафимовича и др. и какое это имело значение для дальнейшего развития реализма.

Книга в основном отвечает лишь на вопросы, какой тип пролетария изображен в том или ином произведении и какими именно положительными чертами награжден этот пролетарий. Весьма характерно заключение главы «Русский рабочий в пьесе М. Горького „Мещане"»: «В образе машиниста Нила художественно запечатлены лучшие черты русского революционного пролетариата на том этапе его развития и самопознания, когда он, превращаясь в главную движущую силу истории, стал готовиться к решительной борьбе за переустройство жизни, выступая поборником и защитником интересов всех трудящихся России... Нилу в значительной степени присущи качества, больше всего свойственные деятелям революционной социал-демократии: огромная жажда знаний, трудолюбие, ненависть к эксплуататорам, готовность отдать „все силы делу раскрепощения трудящихся"» (стр. 264—265). С небольшими вариациями данный вывод повторен и в других разделах книги. В результате одностороннего выявления классовой сущности положительных героев образы рабочих, столь непохожие друг на друга у Горького, становятся в книге А. Овчаренко одноликими.

Обилие общих мест в книге А. Овчаренко, перегруженность ее пересказом горьковских произведений и упрощенной характеристикой взаимоотношений героев вызывает большую досаду, так как А. Овчаренко безусловно принадлежит к числу исследователей, тяготеющих к самостоятельной разработке малоизученных вопросов. Превращение горьковских произведений в иллюстрацию определенных тезисов, выдвинутых исследователем, явно мешает автору углубить свой анализ и порою вызывает произвольное истолкование текстов писателя. Так, например, одна из глав характеризует образ рассказчика в произведениях Горького. Роль этого образа в развитии раннего творчества писателя почти не привлекала внимание критиков. У А. Овчаренко была полная возможность сказать не только о социальном, но и о художественном своеобразии ранней горьковской новеллы. Однако он уклонился от решения этого вопроса, подчинив свой анализ лишь выявлению идейного роста героя. Рассмотрение горьковских рассказов (вплоть до поэмы «Человек») как единого цикла и стремление навязать писателю замысел создать в этом цикле «образ познающего себя и свое историческое призвание пролетария» (стр. 185) весьма искусственно. Обеднен также анализ поэмы «Человек», рассматриваемой вне конкретных условий ее создания и бытования.

Восприятие художественных произведений как социальных трактатов и отсутствие интереса к художественному своеобразию созданных характеров увело А. Овчаренко, подобно его предшественникам, от решения основной задачи — показать, что в развитии новой литературы творчество Горького было одновременно и социальным и художественным открытием. Проблема становления социалистического реализма, которая по существу должна была стать организующим началом книги, посвященной изучению горьковских положительных героев, к сожалению, не получила в ней углубленного освещения.

Не уделено должного внимания этому вопросу и в книге «Статьи о Горьком»,[1] в основном освещающей тот же период, что и книга А. Овчаренко.

«Литературная газета» подняла недавно на своих страницах вопрос о профиле брошюр, издаваемых Всесоюзным обществом по распространению политических и научных знаний. Справедливо было отмечено, что некоторые из этих брошюр носят скорее характер специальных исследований, чем популярных лекций, к организации и изданию которых призвано Общество. Не менее печально и обратное явление, когда читатель приобретает «толстую» книгу, состоящую из популярных статей на темы, которые уже неоднократно были раскрыты в нашем литературоведении. Авторы подобных статей так перегружают свой анализ общеизвестными истинами и давно знакомыми при-

[1] Статьи о Горьком. Сборник. Гослитиздат, М., 1957, 422 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

мерами, что чрезвычайно трудно бывает уловить то новое, что вносится каждым из них. Характерной иллюстрацией к сказанному служит вышеназванный сборник, куда вошли в несколько переработанном виде аспирантские работы, опубликованные первоначально в 1952 году (В. Борщуков «У истоков социалистического реализма»; А. Лекторский «Образы рабочих революционеров в творчестве М. Горького накануне и в годы первой русской революции»; С. Елизаров «Борьба Горького против реакционных тенденций в литературе 1892—1904»).[1]

Авторы этих статей, особенно С. Елизаров, в значительной мере преодолели схематизм, свойственный первым редакциям их статей, однако и сейчас в них всё еще сильно тяготение к упрощению литературной борьбы и пренебрежительное отношение к конкретным явлениям литературы. Создается впечатление, что многие факты не проверены авторами, а порою взяты из вторых рук. Особенно много небрежностей в статье В. Борщукова. Так, например, на стр. 103 в числе писателей-натуралистов 90-х. годов, писавших о мещанстве, Борщуков упоминает Муйжеля, который, как известно, вступил в литературу в 1904 году.

Неточны сведения также о творческой работе М. Горького. На стр. 141 говорится, что революционный подъем 1900 года дал возможность писателю понять, что «не выходец из крестьянства, интеллигент Аким Шебуев, является героем эпохи». Однако давно известно, что Горький отнюдь не считал Шебуева таким героем. Об этом достаточно красноречиво говорят письма Горького к А. Чехову и П. Якубовичу в период работы над повестью «Мужик».

Некритически подходит В. Борщуков и к предвзятым суждениям некоторых литературоведов. На стр. 120 он пишет, что Н. К. Михайловский не принял как народник образ Гаврилы («писал, что его не устраивает образ крестьянского парня Гаврилы») и потребовал в связи с этим серьезной идейной переработки «Челкаша». Таким образом, легенда, созданная в конце 30-х годов, вновь ожила. Между тем текст письма Н. К. Михайловского[2] свидетельствует о том, что критик не отрицал правдивости образа Гаврилы как психологического типа и, считая рассказ превосходно задуманным, требовал от молодого, начинающего писателя лишь художественной доработки: большей индивидуализации речи деревенского парня в сравнении с речью Челкаша, усиления бытовых подробностей и сокращения длиннот. Как и многие другие, В. Борщуков утверждает, что рассказ появился «без изменений, которых добивался редактор журнала». Безусловно, Горький не перерабатывал свой рассказ в духе произвольного истолкования письма Михайловского, что же касается самих замечаний критика, то некоторые из его пожеланий всё же были приняты писателем. В ответном письме, благодаря Михайловского за внимательное отношение к рассказу, Горький писал: «...поправки, вносимые Вами в мой набросок, сделать очень легко»;[3] В. Короленко, в свою очередь, извещал 13 декабря 1894 года: «„Челкаш" в исправленном виде посылаю».[4] Об этих исправлениях косвенно свидетельствуют и статьи Н. Михайловского, в которых значительное внимание было уделено «Челкашу» как одному «из лучших рассказов» Горького.

В своем письме Н. Михайловский обращал внимание на беседу Челкаша с Гаврилой, в которой крестьянский парень выявлял свое отношение к «свободе». Н. Михайловский справедливо утверждал, что Челкаш и Гаврила не могут говорить об этой «свободе» одинаково. В статье же «Еще о г. Горьком и его героях» Н. Михайловский, останавливаясь на этом эпизоде, уже не обвиняет Горького в каком-либо художественном просчете.[5]

Борьба народников с Горьким и за Горького велась в основном не путем отрицания жизненности образов писателя, а путем их своеобразного истолкования. Сложный вопрос о взаимоотношениях Горького с литераторами-народниками, стремившимися перетянуть его на свою сторону, требует привлечения более широкого материала и более глубокого и точного освещения его, чем это сделано В. Борщуковым.

Пренебрежительное и антиисторическое отношение к упоминаемым фактам, к сожалению, можно встретить во многих работах, затрагивающих борьбу народников с Горьким и борьбу Горького с декадентской литературой.

Оставаясь во власти общих характеристик идейно-художественной позиции Горького, авторы «Статей о Горьком» обошли молчанием наиболее сложные вопросы в изучении его раннего творчества. Так, остался нераскрытым вопрос о реализме

[1] В сборник вошли также статья Б. Пирадова «К истории ранних революционных связей А. М. Горького», которая содержит интересный фактический материал о лицах, встреченных Горьким в Тифлисе в 1892 году, и статья В. Вдовиченко «Слово, которое воодушевляет миллионы» — о публицистике Горького советских лет.

[2] См. первую публикацию письма в книге: М. Горький. Материалы и исследования, т. II. Изд. АН СССР, Л., 1936, стр. 353—354.

[3] М. Горький, Собрание сочинений, т. 28, Гослитиздат, М., 1954, стр. 7—8.

[4] В. Короленко. Избранные письма, т. 3, Гослитиздат, М., 1936, стр. 87.

[5] Н. Михайловский. Отклики, т. II. Изд. «Русское богатство», СПб., 1904, стр. 373.

lib.pushkinskijdom.ru

и романтизме в литературе конца 90-х — начала 900-х годов. То, что сказано по этому поводу, носит слишком беглый характер.

Популярность изложения не требует снижения научной ценности исследования и упрощения сложности литературных явлений. Об этом хорошо свидетельствует книга И. Новича «М. Горький в эпоху первой русской революции».[1]

И. Нович не ставил перед собой специальную цель — дать новые научные разыскания о революционной деятельности Горького или охарактеризовать движение литературы в эпоху первой русской революции. Автор широко использует научные достижения своих предшественников. Его книга подводит итог тому, что сделано целым рядом исследователей в области изучения общественной и творческой деятельности Горького 1905—1907 годов (см., например, главы о драматургии Горького и повести «Мать», об участии писателя в большевистской прессе и др.).[2] Нович впервые рассматривает как единое целое один из важнейших этапов в идейном и художественном развитии писателя. Однако знакомые факты освещены творческой мыслью исследователя; в книге немало свежих наблюдений и розысков забытых фактов. Таковы, например, заметки о стиле Горького-публициста, анализ «Послания в пространство», раскрытие ожесточенной борьбы, развернувшейся вокруг статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», подтверждение факта встречи Горького с В. И. Лениным в 1906 году и др.

Работа И. Новича рассчитана на широкий круг читателей, но это не помешало автору осветить в ней большое число вопросов, связанных с выдвинутой темой, и насытить ее ценными сведениями о журналистике, общественно-политической и литературной борьбе 1905—1907 годов, а также о публицистике, драматургии и прозе Горького.

Работа И. Новича особенно выигрывает при сопоставлении с другими книгами, ставящими родственную задачу — познакомить читателей с общественной и творческой деятельностью Горького в определенный период его жизни. Такова, например, книга Л. Фарбера «А. М. Горький в Нижнем Новгороде».[3]

Характеристика творчества Горького в этой книге скудна, а красочная биография писателя изложена необычайно сухо. Это скорее сводка биографических сведений, конспект, а не живой рассказ о насыщенной богатыми событиями жизни писателя-революционера.

Большая и увлекательная тема оказалась по существу не развернута. А сколько нового можно было сообщить о периодической печати Поволжья, о личных связях и творческой работе писателя. Подобная задача безусловно требовала поисков новых материалов и самостоятельного решения многих вопросов.

Предшественники Л. Фарбера уже раскрыли значение статей Горького о промышленно-художественной выставке в Нижнем и его полемики с декадентами, но никто еще не сопоставил этих статей со статьями других публицистов. Ведь не только Горький и официозная печать откликнулись на открытие выставки.[4] Л. Фарбер, к сожалению, не заинтересовался этим вопросом, ограничиваясь в своей книге лишь повторением хорошо известных истин.

В книге Л. Фарбера приводятся новые факты. Он разыскал в местном архиве новые сведения об отношении полиции к Горькому и организуемым им мероприятиям. Но, прокомментировав эти факты, автор не углубил своих разысканий. Вот один из характерных примеров.

В связи с найденным документом об отношении охранки к «Нижегородскому листку» Л. Фарбер раскрывает интересный эпизод — публикацию на страницах газеты «крамольного» рекомендательного списка книг, в который были включены произведения К. Маркса, Ф. Энгельса и революционных демократов. Однако от дальнейшего изучения содержания «Нижегородского листка», и в частности литературного отдела, изменившего свой характер в период близкого участия Горького в работе редакции, Л. Фарбер почему-то отказался, хотя это изучение значительно обогатило бы книгу.

Шире следовало бы охарактеризовать и большую общественно-культурную работу, которую Горький вел в Нижнем.

Книга свидетельствует об осведомленности автора в богатой литературе, посвященной Горькому, но творческого освещения ранее накопленного материала в ней нет.

---

[1] И. Нович. М. Горький в эпоху первой русской революции. Гослитиздат, М., 1955, 364 стр.

[2] Так, например, судя по статье С. В. Смирнова, опубликованной позже (С. В. Смирнов. Первая легальная большевистская газета «Новая жизнь». «Ученые записки Ленинградского государственного университета», № 245, 1957, серия филологических наук, вып. 43, стр. 33—69), у И. Новича была полная возможность расширить характеристику газеты «Новая жизнь».

[3] Л. М. Фарбер. А. М. Горький в Нижнем Новгороде. 1899—1904. Очерк жизни и творчества. Горьковское книжное издательство, 1957, 208 стр.

[4] Так, например, в том же «Нижегородском листке» (1896, № 241, 1 сентября) была опубликована статья Н. Гарина-Михайловского «На выставке».

lib.pushkinskijdom.ru

В связи с изучением отдельных периодов жизни писателя большой интерес представляет сборник «М. Горький в эпоху революции 1905—1907 годов».[1] Этот сборник ценен как публикацией новых текстов, так и рядом статей и сообщений, насыщенных большим количеством новых биографических и литературных данных. Нельзя не порадоваться также, что начата публикация воспоминаний о писателе, хранящихся в Архиве Горького. Среди них особенно интересны воспоминания В. С. Цыцарина «В Куоккале», Н. Е. Буренина «Поездка в Америку в 1906 году» и Н. Н. Накорякова «На пятом партийном съезде».[2]

Основная задача сборника — показать глубокую связь Горького с социал-демократией, с большевиками — решена успешно.

Авторы исследовательских статей по-новому подошли к освещению многих вопросов. Немало уже написано работ о публицистике Горького эпохи первой русской революции, однако В. Орлова (статья «М. Горький — участник первой русской революции») значительно освежила эту тему, уделив большое внимание злободневности статей и памфлетов Горького (см., например, раскрытие реальной основы памфлета «И еще о чёрте»).

Интересен также анализ горьковской публицистики в специальной статье А. Овчаренко, рассматривающей ее не только в плане разоблачения писателем помещичье-капиталистического строя, но и в плане утверждения образа новой России.

В недавнем прошлом автор порою отказывал Горькому в остроте наблюдения, в умении разбираться в общественно-политических условиях своего времени. В предшествующей статье А. Овчаренко «О некоторых особенностях публицистики М. Горького» [3] писатель-большевик был лишен самостоятельности в выборе публицистических тем и их освещении. Публицистические статьи Горького рассматривались преимущественно как непосредственное отражение выступлений В. И. Ленина, а затем И. В. Сталина.

В новой статье писатель справедливо оценивается А. Овчаренко как партийный публицист, выступления которого отвечали «требованиям, выдвинутым историческим моментом перед социалистической печатью», и голос которого «слился с голосом выдающихся большевистских публицистов».

Художественному наследию Горького — в соответствии с темой сборника — посвящены статьи С. Елизарова («1905 год в романе „Жизнь Клима Самгина"»), А. Тараева («Тема девятого января в творчестве М. Горького») [4] и статья Б. Михайловского о пьесе «Последние», являющаяся продолжением его исследования «Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции» (М., 1951).

Ряд исследований вводит в научный оборот ценный материал, как архивный, так и опубликованный, но не привлекавший до сих пор пристального внимания читателей и литературоведов.

В статье В. Орловой «К вопросу об участии Горького в большевистской прессе 1905 года» раскрываются два новых псевдонима писателя.

Анализируя публицистические выступления Горького на страницах первой легальной газеты большевиков «Новая жизнь», исследователи до недавнего времени проходили мимо цикла статей «Впечатления», появившихся в этой газете за подписью **«А.»** и **«А. П.»**.

На основании совпадения некоторых оценок современных политических явлений, отдельных частей текста и излюбленных выражений в цикле «Впечатления» и в других статьях Горького на родственные темы, В. Орлова считает возможным рассматривать писателя в качестве автора данного цикла.[5] Легко расшифровывается и сама подпись: А. П.— Алексей Пешков. Приводимые доказательства могут быть усилены анализом стиля.[6] Своеобразие публицистической манеры автора «Впечатлений», заставляющее невольно вспомнить образность публицистики Горького, убеждает в спра-

[1] М. Горький в эпоху революции 1905—1907 годов. Материалы, воспоминания, исследования. Изд. АН СССР, М., 1957, 412 стр. (Институт мировой литературы им. А. М. Горького).

[2] Следует отметить также ценное издание большого свода воспоминаний о Горьком общественных деятелей, писателей, артистов, художников и ученых (М. Горький в воспоминаниях современников. Гослитиздат, М., 1955, 744 стр.) и публикацию интересных воспоминаний И. Жиги «И. Жига. А. М. Горький. Изд. «Советский писатель», М., 1955, 156 стр.).

[3] Горьковские чтения. 1949—1952. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 302—384.

[4] Той же теме посвящена статья Н. Желтовой «Первая русская революция в прозе Горького 1905—1907 годов» в сборнике: Революция 1905 года и русская литература. Изд. АН СССР, Л., 1956, стр. 112—127.

[5] Вопрос об авторстве Горького был затронут впервые в статье А. Овчаренко о Горьком-публицисте (Горьковские чтения. 1949—1952. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 337).

[6] Некоторые замечания по этому поводу были сделаны И. Новичем в его книге «М. Горький в эпоху первой русской революции», стр. 87—89.

lib.pushkinskijdom.ru

ведливости утверждения В. Орловой. Более сложно и спорно раскрытие второго псевдонима — «Третий» (газета «Рабочий»).

В. Орлова отмечает идейную близость «Писем к рабочим», подписанных этим псевдонимом, к публицистике Горького 1905—1907 годов и совпадение отдельных фразеологических оборотов «Писем» и повести «Мать». Однако уже не раз отмечалось, что Горький разрабатывал в своей публицистике темы, близкие другим публицистам-большевикам, а также использовал в своих произведениях фразеологию, бытующую в революционных кругах тех лет (см., например, исследования о «Песне о буревестнике»). Таким образом, наблюдения, приведенные В. Орловой, еще не могут служить доказательством авторства Горького.

Более убедительно сопоставление двух «Писем к рабочим» с неопубликованным письмом Горького к Гапону. Здесь, как и в первом случае («Впечатления»), мы имеем дело с прямой перекличкой текста и совпадением отдельных выражений. Однако и такие явные совпадения еще не свидетельствуют о прямом авторстве Горького. В этом же сборнике А. Овчаренко публикует интересный документ — прокламацию Нижегородского комитета РСДРП, в которой широко использовано письмо Горького к Е. П. Пешковой о событиях 9 января. Совпадение налицо, но Горький не принимал участия в составлении этой прокламации.

Письмо к Гапону точно так же могло быть частично использовано другими сотрудниками «Рабочего». Несмотря на обширную переписку Горького в 1905 году, В. Орловой, видимо, не удалось обнаружить каких-либо точных данных о связях писателя с этой газетой. В то же время при сопоставлении «Писем к рабочим» со статьями, подписанными «А. П.»,— оба цикла возникли почти одновременно,— не создается впечатления, что они написаны одним и тем же лицом, «почерк» авторов-публицистов различен. Характерно, что и сами участники сборника «М. Горький в эпоху революции 1905—1907 годов» не присоединяются безоговорочно к сделанному открытию. Так, А. Овчаренко в статье о публицистике Горького говорит более осторожно об участии писателя в газете «Рабочий». Он пишет: «В августе-октябре 1905 г. на ее страницах были опубликованы четыре „Письма к рабочим", написанные если не самим Горьким, то, несомненно, при его участии». Последнее более вероятно. Дело в том, что В. Орлова почему-то не остановила своего внимания на характере самого псевдонима. Почему под «Письмами к рабочим» стояла подпись «Третий»? Что в данном случае она должна была означать? Судя по тексту «писем», она не носила смысловой связи с их содержанием. Если же мы обратимся к истории горьковских псевдонимов, то обнаружим, что писатель всегда особо отмечал помощь других лиц в создании ряда его произведений. В «Самарской газете» (1895) Горький прибег к псевдониму «Дваге», означавшему, по указанию Е. П. Пешковой, что Алексей Максимович использовал темы, данные ему заведующим конторой газеты Гусевым, подпись же *** под «Маленьким фельетоном» в «Нижегородском листке» (1896) также свидетельствовала, по утверждению заведующего редакцией газеты Е. М. Ещина, о соавторстве.

Не означал ли псевдоним «Третий» подобное же явление — соавторство нескольких лиц? Не выступал ли Горький в качестве редактора «писем»?

В настоящее время, когда еще не выяснена достаточно связь Горького с газетой «Рабочий» и не произведена специальная работа по расшифровке псевдонима «Третий», авторство писателя в «Письмах к рабочим» не может быть признано окончательно установленным. Задача В. Орловой — продолжить и углубить свои разыскания в этой области.

Вслед за В. Орловой к раскрытию одного из псевдонимов, вернее, одной из партийных кличек писателя, обратились авторы статьи «Об участии Горького в создании большевистской газеты „Вперед"». Факты, говорящие о значительной денежной помощи Горького в издании большевистских органов, уже давно известны. Ценность статьи В. Максимовой и Ю. Макаровой в том, что в ней сведены воедино эти факты и приведены некоторые новые архивные данные. Попытку же доказать, что конспиративная кличка «Буква» принадлежала Горькому, нельзя признать удавшейся. Свидетельство Н. К. Крупской 1904 года о Букве и Горьком, как различных лицах, более авторитетно, чем отождествление этих лиц, сделанное спустя тридцать лет, «по памяти», Р. С. Землячкой и С. И. Гусевым. Денежная помощь Горького не могла обеспечить полностью расходов по изданию газет. Партия порою вынуждена была обращаться за денежной помощью к другим писателям. Кроме названного в статье Л. Андреева, необходимо вспомнить также имя Н. Гарина-Михайловского. О его денежной помощи «Новой жизни» в том же 1905 году сообщили Горький и Л. Красин, добывавшие раньше средства для издания газеты «Вперед».

Также без достаточных оснований З. М. Карасик в статье «М. Горький и сатирические журналы „Жупел" и „Адская почта"» приписывает Горькому авторство в отделе хроники журнала «Жупел». Сопоставив горьковское «Письмо в редакцию» с анонимными — родственными по теме — заметками из хроники, З. Карасик приходит к выводу, что это «различные варианты одного и того же художественного замысла». Однако перекличка тем в злободневных сатирических произведениях не представляла

lib.pushkinskijdom.ru

в 1905—1906 годах единичного явления. Отклики на одни и те же события можно найти в произведениях различных авторов. Анонимная хроника журнала «Жупел» использовала факты, которые нашли довольно широкое отражение в ряде заметок и газетных статей тех лет.

Статья о сатирических журналах интересна по материалу, который значительно шире ее заглавия, но спорна по некоторым своим выводам.

Используя мемуарные свидетельства и личную переписку художников и писателей, З. Карасик устанавливает, какую большую роль сыграл Горький в создании «Жупела», одного из наиболее ярких сатирических органов революции 1905 года. В то же время исследовательница ставит своей целью доказать, что Горький не принимал никакого участия в журнале «Адская почта», в котором наряду с бывшими сотрудниками «Жупела» сотрудничали символисты. Доводы, приводимые автором, не представляются нам убедительными. Само собой разумеется, что Горький не отвечал за содержание «Адской почты», появившейся после его отъезда в Америку, но факты, приводимые самим автором статьи, вопреки его утверждениям, убедительно говорят о том, что Горький активно содействовал возникновению этого журнала и хотел помочь ему своим сотрудничеством. Публикация в первом номере «Адской почты» горьковских произведений безусловно была сделана с его ведома.

Одним из мало разработанных вопросов в нашем литературоведении остается вопрос о творческом воздействии писателей друг на друга. Решение этих вопросов весьма часто подменяется декларативными, не подкрепленными соответствующим анализом заявлениями исследователей.

Во многих работах, посвященных Горькому, нередко можно встретиться с высказываниями, позволяющими сделать вывод, что Горький стеснял творческую инициативу других авторов, превращая их в своих учеников или же простых исполнителей определенных заданий, что никак не соответствует действительному положению вещей. Подобная точка зрения нашла свое отражение и в ценной статье З. Карасик.

Интересно напечатанное в сборнике сообщение С. Бродской «О деятельности Горького в Америке в 1906 году», дающее обзор материалов американской прессы. Автор обзора знакомит читателя с неизвестными в русской печати выступлениями Горького на митингах и на страницах газет, приводит несколько интервью американских корреспондентов с писателем. Весь этот материал дает возможность еще глубже раскрыть значение Горького как защитника и пропагандиста русской революции за рубежом.

Следует, однако, посетовать на скупость автора данной статьи, назвавшего ряд не менее интересных материалов, но не сообщившего их текст и не раскрывшего их содержания. Так, нельзя не пожалеть о том, что в данном сборнике не оказалось опубликованным «Открытое письмо к литераторам свободной Америки», русский текст которого сохранился в Архиве А. М. Горького.

Нельзя не пожалеть также о том, что автор статьи не воспользовался текстом очерка Горького, опубликованного в «Appleton's Magazine», а перевел только небольшие отрывки из него, появившиеся в газетах. Между тем журнальный текст не позволяет отождествлять его непосредственно с очерком «Город Желтого Дьявола», как это делалось до сих пор (см. об этом на стр. 199—221 нашего журнала).

В одном из своих писем Горький сообщал: «...я напечатал в одном здешнем журнале статью о Нью-Йорке, озаглавив ее „Город Желтого Дьявола". Не понравилось. Сенаторы пишут возражения, рабочие хохочут».[1]

В статье С. Бродской приведено несколько интересных откликов на горьковский памфлет, выражающих согласие с выступлением русского литератора.

Обращение к новым архивным материалам, а также изучение забытых литературных фактов значительно расширяет наше представление об общественной и литературной деятельности Горького.

Многие научно-исследовательские институты и высшие учебные заведения заняты в настоящее время изучением жизни и творчества писателя. Думается, однако, что Институт мировой литературы, в состав которого входят огромный архив и музей Горького, должен занять в этом изучении *особое* место. Именно работникам Института надлежит взяться за разработку общественно-творческой биографии писателя. Сборник «М. Горький в эпоху революции 1905—1907 годов» — хороший почин в этом деле.

В 1955—1957 годах Институт мировой литературы продолжил публикацию писем Горького, значительно дополняющую свод писем в тридцатитомном собрании сочинений (тт. 28—30).[2]

В предисловии к сборнику писем к Е. П. Пешковой редакция справедливо отметила, что они являются не только «первостепенным источником для изучения биогра-

[1] М. Горький, Собрание сочинений, т. 28, стр. 433.

[2] А. М. Горький. Письма к Е. П. Пешковой 1895—1906. Гослитиздат, М., 1955, 310 стр. (Архив А. М. Горького, т. V); А. М. Горький и В. Г. Короленко. Переписка, статьи, высказывания. Гослитиздат, М., 1957, 288 стр. (Институт мировой литературы им. А. М. Горького). На переплете последней книги заглавие читается:

lib.pushkinskijdom.ru

фии писателя, но и выдающимся литературным памятником» (стр. 6). Не меньшее значение имеют они и для изучения творческой работы Горького. Эта переписка еще ждет своего исследователя, в настоящем обзоре нас интересует другой вопрос — характер публикации материала.

В 1925 году Горький приветственно встретил издание писем В. Г. Короленко, которые, по его словам, «имеют глубоко историческое и историко-литературное значение».[1] В то же время Горький был недоволен малочисленностью и краткостью примечаний к этим письмам и выражал сожаление, что они издаются «не очень „научно"».

Весьма кратки комментарии и к письмам самого Горького, которые вошли в собрание сочинений и в очередные тома «Архива А. М. Горького». Комментарии в них фактически заменены краткими справками.

Подготовка писем к печати в пятом томе «Архива» и примечания к ним осуществлены Е. П. Пешковой. Эти письма содержат упоминания многих имен и фактов, в них также немало намеков, которые трудно, а порой даже невозможно раскрыть без помощи адресата. Поэтому комментарии Е. П. Пешковой очень ценны.

Однако, стремясь к «однотипности» изданий, редакторы не сочли нужным обратить внимание на особый, редкий случай — комментирование писем самим адресатом и не использовали предоставлявшуюся возможность более широко охарактеризовать связи Горького с современниками, раскрыть степень участия писателя в некоторых общественных и культурных мероприятиях, а также полнее осветить его отношение ко многим литературным явлениям.

Письма Горького к Е. П. Пешковой более целесообразно было бы опубликовать как внесерийное издание с развернутым комментарием, который, несомненно, оказал бы огромную помощь исследователям и биографам писателя. В настоящее время, когда готовится к печати второй том переписки, следовало бы пересмотреть вопрос о характере примечаний. Читатели заинтересованы не в формальном соблюдении ранее разработанных правил, а в появлении книги, снабженной комментариями, позволяющими более глубоко воспринимать текст горьковских писем.

Институт мировой литературы приступил также к публикации двусторонних переписок. Только что изданная переписка Горького с В. Г. Короленко — отличный подарок читателю.[2] Книга, в которой впервые публикуется более 30 новых писем, освещает личные и общественно-литературные взаимоотношения писателей и дает яркое представление об эпохе. В виде дополнения к переписке в сборнике опубликованы статьи-воспоминания Горького о Короленко и специальная подборка высказываний писателей друг о друге. Несколько расширен в сравнении с «Архивом А. М. Горького» и комментарий, тщательно выполненный Н. Гитович и Н. Короленко.[3] Книга снабжена предисловием А. Котова, раскрывающим значение публикуемых материалов.

Для последнего трехлетия характерно изучение как дооктябрьского, так и советского периода деятельности Горького. От статей, характеризующих отдельные произведения, исследователи начинают переходить к созданию специальных сборников и монографий о творческой работе писателя в советскую эпоху.

В книге «Советская действительность в изображении М. Горького»[4] молодой литературовед В. Панков убедительно показал, как углублялось познание этой действительности писателем и какое проникновенное изображение нашла она в циклах горьковских рассказов и очерков.

Ценность данной книги в том, что она дает не только идейно-тематический, но и художественный анализ горьковских произведений и раскрывает их значение для развития советской литературы.

Особенно интересны первые главы книги, которые знакомят с работой Горького над такими еще мало изученными произведениями, как «Заметки из дневника» и «В. И. Ленин».

«М. Горький и В. Короленко. Сборник материалов». Итак, читатель сразу же сталкивается с двойным обозначением имени писателя: М. Горький и А. М. Горький. С таким двойным написанием встречается он и в исследовательских статьях. Между тем сам Горький инициал «А» сохранял лишь при написании своей подлинной фамилии (А. Пешков). Не следует ли в исследовательских работах придерживаться подлинного горьковского псевдонима «М. Горький», сокращенно Горький?

[1] М. Горький, Собрание сочинений, т. 29, стр. 450.

[2] Ранее были изданы: М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. Гослитиздат, М., 1951, 288 стр.; Переписка М. Горького с Ф. И. Шаляпиным, В книге: Горьковские чтения. 1949—1952. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 5—64.

[3] В примечании к письму № 17 Н. И. Гитович на основании воспоминаний Е. С. Ивановой, не подкрепленных другими данными, говорит о Горьком как авторе раздела «Толки печати». В письме, по-видимому, речь идет о чтении газет для обзорных фельетонов «Очерки и наброски».

[4] В. Панков. Советская действительность в изображении М. Горького. Изд. 2-е, перер. и доп., изд. «Советский писатель», М., 1957, 382 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

Рассматривая рассказы, написанные в начале 20-х годов, как одну из ступеней на пути к созданию романа «Жизнь Клима Самгина», В. Панков раскрывает в то же время рост интереса писателя к психологии новых людей, защитников революции. Особое внимание в книге уделено образу Зыкова, героя «Рассказа о необыкновенном». Несколько прямолинейная характеристика этого героя как типичного представителя массы трудящихся, овладевающей большевистскими взглядами, вызвала справедливое возражение со стороны Б. А. Бялика.[1] Во втором издании книги В. Панков значительно углубил свою характеристику Зыкова, тем самым сняв сделанный ему упрек.

Не менее интересна глава, посвященная работе Горького над образом В. И. Ленина. Она раскрывает отношение Горького к партии. Прослеживая работу писателя со времени появления первой статьи о вожде революции до последней редакции очерка «В. И. Ленин», В. Панков в то же время помогает читателю понять сущность художественного новаторства Горького в области своеобразного мемуарного жанра — литературного портрета. К сожалению, В. Панков не остановил своего внимания на работе над языком этих статей и воспоминаний, которая была весьма своеобразна.

В. Панков рассматривает эстетические взгляды Горького в исторической перспективе, что кажется нам очень своевременным. Так, например, он более справедлив, чем другие литературоведы (А. Метченко, Б. Бялик и др.) в оценке театральных воззрений Горького 1919—1920 годов.

Вторая часть книги освещает творчество Горького после возвращения в Советский Союз в 1928 году. Анализируя работу автора над текстами отдельных произведений и сопоставляя их с родственными произведениями других советских писателей, В. Панков углубил характеристику этих очерков и рассказов в сравнении со своими предшественниками. Подобное сопоставление следовало бы сделать и при анализе пьесы «Сомов и другие». Обратив основное внимание в связи с темой своей книги на положительные образы этой пьесы, В. Панков, к сожалению, не поставил вопроса о том, чем не удовлетворили они такого взыскательного художника, как Горький, и почему он не захотел увидеть эту пьесу на сцене.

В целом книга В. Панкова радует широтой анализа творческой работы Горького и свежестью наблюдений.

Горьковские традиции в советской литературе остаются до сих пор еще мало изученными. Ряд статей сборника «Горький и вопросы советской литературы»[2] посвящен этому изучению.

В статье Л. Плоткина «Горький и проблема романа-эпопеи» характеризуются основные принципы «историзма» в романах «Дело Артамоновых» и «Жизнь Клима Самгина» и их воздействие на развитие эпического жанра, в частности, на трилогию А. Толстого «Хождение по мукам». Однако некоторые другие сопоставления советских эпопей с романами Горького страдают натяжками (см., например, сопоставление «Жизни Клима Самгина» с «Тихим Доном» М. Шолохова).

Ставя вопрос о горьковских традициях, Л. Плоткин не забывает и о новых традициях советской литературы, в этом наибольшая ценность его статьи. В дилогии К. Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето» он справедливо видит творческое освоение не только традиций Горького, но и традиций А. Н. Толстого.

Воздействие идей и образов горьковских произведений на советскую литературу раскрыто в статье П. Громова «Горький и советская проза тридцатых годов о людях социалистического труда».

Развитие очерка 30—50-х годов многосторонне охарактеризовано в статье С. Касторского «Горьковские традиции в советском очерке». В ней содержится анализ очерков, появившихся на страницах журнала «Наши достижения» и характеристика творчества виднейших очеркистов наших дней. Особое внимание уделено развитию горьковских традиций в путевом очерке и очерках на колхозную тему (В. Овечкин и др.).

Статьи Л. Плоткина, П. Громова и С. Касторского выявляют сущность горьковских требований к художественной литературе и влияние его творчества на советских писателей. В отличие от них статья И. Березарка «В борьбе за правду драматургического образа» изобилует лишь самыми общими замечаниями о воздействии горьковских произведений на творческую практику советских драматургов. Так, совершенно бездоказательно утверждение И. Березарка, что «образ советской матери Марии Петровны Мотылевой» в пьесе В. Гусева «Слава» создан «под обаянием горьковской матери». Столь же бездоказательно сближение пьесы Л. Леонова «Волк» с пьесой Горького «Фальшивая монета». Совершенно искусственно сопоставление образа Ивана Грозного, созданного А. Н. Толстым, с образами Егора Булычева и Антипы Зыкова. Первая, наиболее интересная часть статьи Березарка, посвященная отношению Горь-

[1] Б. Бялик. Творчество М. Горького в советскую эпоху. Культпросветиздат, М., 1956, стр. 20 (Библиотека в помощь лектору).

[2] Горький и вопросы советской литературы. Изд. «Советский писатель», Л., 1956, 484 стр. Заглавие сборника не соответствует его содержанию. В нем помещен ряд статей, не затрагивающих по существу вопросы советской литературы.

lib.pushkinskijdom.ru

кого к театру в первые годы Октябрьской революции, к сожалению, оказалась неразвернутой.

Также страдает общими положениями статья А. Амстердама «В школе великого мастера» (о работе Горького с начинающими писателями). Широких обобщений горьковской редакторской работы в ней нет.

Значительное место в литературе о Горьком заняли статьи и книги, характеризующие отдельные стороны общественной и литературно-критической деятельности писателя. Привлекая большой материал, они по-новому освещают эту деятельность.

Читатель с несомненным интересом прочтет книгу О. Турченко «А. М. Горький — детям»,[1] освещающую связи Горького с детской литературой. Здесь мы найдем характеристику педагогических взглядов и воззрений Горького на детскую литературу, сведения о его организаторской деятельности в этой области, а также анализ горьковских произведений для детей.

О. Турченко удалось преодолеть тенденцию показывать Горького своеобразным оракулом, предрекающим пути литературного развития. Теоретические взгляды Горького рассматриваются автором в тесной связи с дискуссиями о детской литературе, происходившими в конце 20-х — начале 30-х годов. Это заставляет по-новому воспринимать выступления Горького в защиту художественной специфики детской литературы, в защиту фантастики и юмора в детской книге. Убедительно показана связь исканий Горького в области детской литературы с исканиями крупнейших советских писателей для детей и значение его критических статей для развития этой литературы. Говоря о горьковских традициях в детской литературе, О. Турченко справедливо усматривает их не в ученическом подражании, а в органическом развитии литературы в духе пожеланий Горького.

Тема «Горький и детская литература» безусловно еще не раз привлечет внимание исследователей и читателей. Интересная книга О. Турченко не исчерпала эту тему до конца. Так, например, за пределами исследования остался вопрос об эволюции взглядов Горького на детскую литературу. Материал для этого могло дать, например, сравнение программы детского чтения, разработанной Горьким в каталоге издательства З. Гржебина, с программой, данной в докладной записке о детской литературе 1932 года, которая приводится в книге О. Турченко.

Автор не обратил также внимания на статьи и письма писателя, адресованные детям, а между тем анализ горьковской публицистики для детей помог бы ярче нарисовать образ Горького — друга ребят.

Богатый, частично впервые публикуемый материал собран в книге М. Юнович, посвященной теме «Горький и наука».[2] Тема эта уже неоднократно привлекала внимание исследователей[3] и мемуаристов, но Юнович внесла много нового в ее изучение. Впервые так широко охарактеризованы научные взгляды Горького и воздействие их на творческую практику писателя. Автору удалось проследить за отражением научных идей в некоторых произведениях Горького (см., например, пьесу «Дети солнца»). Сообщены новые данные о встречах Алексея Максимовича с учеными, в частности, И. П. Павловым (публикация воспоминаний В. И. Павлова), и о работе писателя в области науки (помощь в организации ВИЭМ) и т. д.

Многочисленные работы о Горьком (в данном обзоре рассмотрены лишь некоторые из них) свидетельствуют о пристальном внимании к жизни и творчеству писателя.

Несмотря на разнообразие тем и индивидуальных подходов к их раскрытию, можно все же отметить как общую характерную черту исследований последнего трехлетия стремление преодолеть схематизм в суждениях о Горьком, усилить историко-литературный анализ его творческой деятельности и пересмотреть ряд неверных оценок этой деятельности, данных в предшествующих работах. Хотя многие недостатки литературы о Горьком, отмеченные в начале статьи, еще не до конца изжиты, наше представление о Горьком — писателе, общественном деятеле и организаторе литературы заметно обогатилось.

Многое уже сделано, но еще больше предстоит сделать для изучения роли Горького-художника в развитии русской литературы, в развитии искусства социалистического реализма.

---

[1] О. Турченко. А. М. Горький — детям. Детгиз, М., 1955, 128 стр. (Дом детской книги). Ранее эта тема разрабатывалась Н. Медведевой; см. ее статью «Борьба А. М. Горького за создание советской литературы для детей» в книге «О детской литературе» (Детгиз, М., 1950, стр. 37—78).

[2] М. Юнович. А. М. Горький — пропагандист науки. Изд. «Советский писатель», М., 1955, 224 стр.

[3] См., например, работу Н. К. Пиксанова: Горький и наука. Изд. АН СССР, М., 1948, 22 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

А. ПАВЛОВСКИЙ

ЖИВЫЕ СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Полезное дело предприняло издательство «Советский писатель», выпустив обширный сборник литературно-критических и публицистических статей Александра Фадеева «За тридцать лет»[1]. Книга дает достаточно полное представление о теоретических взглядах одного из зачинателей советской литературы, взглядах, тем более для нас интересных, что они отражают — в очень большой степени — не только личные искания А. Фадеева, но и искания всей советской литературоведческой мысли за большой и бурный тридцатилетний период ее развития.

Сборник состоит из четырех разделов.

Первый раздел открывается статьями А. Фадеева, написанными в период пребывания его в руководстве Российской ассоциации пролетарских писателей (1926—1932). В этих статьях, как нетрудно заметить, наряду с отдельными ошибочными суждениями, писатель высказал немало верных и глубоких положений, предваряющих его позднейшие мысли о характере и особенностях метода социалистического реализма. Опубликование этих статей А. Фадеев считал целесообразным по той причине, что они, безусловно, дают ценный материал для понимания и характеристики целого этапа в развитии советской литературы.

В первом разделе опубликовано также и несколько публицистических произведений А. Фадеева, созданных им в основном в период Великой Отечественной войны и в послевоенный период.

Во втором разделе помещены письма, статьи и речи писателя об отдельных деятелях советской литературы и искусства. Они — в большинстве своем — опубликованы впервые и, представляя огромный интерес для всякого, интересующегося его творчеством, дают живое, достаточно широкое представление о разнообразной работе писателя — как советчика, редактора, рецензента. Читатель найдет в этом разделе много тонких и проницательных суждений о природе художественного творчества, о языке, стиле и т. д. Здесь же помещена и переписка А. Фадеева с М. Горьким, представляющая большую научную ценность.

Третий раздел образуют «Субъективные заметки», составленные главным образом на материале записных книжек А. Фадеева разных лет (1935—1955). В этих заметках есть отдельные спорные положения, но они заставляют задуматься над некоторыми нерешенными проблемами литературоведческой науки и во всяком случае дают возможность судить о работе творческой мысли художника и взглядах писателя на самые разнообразные проблемы современной литературы.

Четвертый раздел включает в себя статьи, письма и устные выступления писателя, касающиеся вопросов «литературной технологии».

В короткой рецензии не место исследовать эволюцию эстетических взглядов А. Фадеева в подробностях,— мы хотим лишь подчеркнуть, что принцип наивозможной полноты и объективности, положенный в основу составления сборника и выразившийся, в частности, в опубликовании ранних работ писателя, правилен. Читатель, возможно, уже не помнящий их, с интересом и пользой прочитает эти молодые страницы, полные задора, полемики, крайностей и увлечений, столь живо воскрешающие своеобразную литературную жизнь 20-х — начала 30-х годов. Но как раз в этой связи следует сделать и один упрек в адрес составителя и комментатора. Если учесть закономерный интерес к сборнику со стороны учащейся молодежи, не обладающей подчас широкими познаниями в области конкретной истории литературной борьбы 20-х годов, то отсутствие каких-либо комментариев хотя бы к различным именам участников этой борьбы, то и дело упоминаемых А. Фадеевым (вроде Д. Горбова, А. Лежнева, С. Третьякова, И. Беспалова и др.), представляется существенным упущением.

Как мы уже сказали, полнота и объективность в подборе материалов дают читателю возможность хорошо ознакомиться с эстетическими взглядами писателя и их эволюцией.

---

[1] Александр Фадеев. За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. Составление, редакция и примечания С. Н. Преображенского. Изд. «Советский писатель», М., 1957.

lib.pushkinskijdom.ru

Многое из того, что было высказано и написано А. Фадеевым много лет назад, очень актуально звучит и в наши дни, как бы продолжая участвовать в литературных спорах сегодняшнего или совсем недавнего времени.

В самом деле, вот, например, проблема реализма, постоянно занимавшая исследовательское внимание писателя. В самой ее постановке (не говоря уже о разрешении) А. Фадеев проделал значительную эволюцию. В воззрениях А. Фадеева на протяжении многих лет жил ложный тезис об ограниченности и слабости художественного идеала в произведениях критического реализма. «Мы говорили,— вспоминал А. Фадеев о себе и своих товарищах-рапповцах,— критический реализм способен видеть свой идеал, но то новое, что реально рождается в истории, он не видит; только социалистический реализм и способен это видеть. Такого рода неточные, неверные формулировки, как пережитки прежних книжных представлений, я обнаружил и в некоторых своих высказываниях более позднего времени. Во многих работах наших литературоведов о Пушкине, Гоголе, Некрасове, Тургеневе убедительно показано, что подобная точка зрения неверна. И теперь мы прекрасно понимаем неправильность взгляда, будто классики не видели реального героя, рождаемого жизнью» (стр. 656).

В понимании реализма (так же, как и в понимании романтизма) у писателя были не только более или менее устойчивые неверные взгляды, но были и такие, которые свидетельствовали о большой проницательности и глубине раннего Фадеева-теоретика, так что даже в поздние годы он с понятной гордостью говорил о них как о своих теоретических достижениях.

В отличие от некоторых профессиональных литературоведов, излишне сужавших художественное многообразие форм, свойственных реализму, он и в 20-е годы выступал против канонизации и «узаконения» лишь того типа реализма, который связан с именами Бальзака или Л. Толстого, справедливо усматривая реализм в творчестве писателей, резко отличных от них по форме. «...Я могу гордиться тем,— писал А. Фадеев,— что раньше всех „догадался", насколько старые обозначения школ и течений не соответствуют их действительному месту (в смысле художественного метода), и понял, что, например, и Свифт и Толстой, оба по-своему реалистичны. А. Дерман посчитал, что я тем самым все „нивелирую"; наоборот,— я тем самым „догадался" об исключительном *разнообразии* художественных средств выражения в пределах реализма, а тем более — социалистического реализма» (стр. 864—865).

Эта мысль о разнообразии форм выражения «в пределах реализма» стала теоретической основой и в подходе А. Фадеева к современной советской литературе, в которой он усматривал наличие различных художественных течений и направлений. В связи с этим писатель неоднократно выступал против требований некоторых критиков, не понимавших широких возможностей социалистического реализма. «Изображать... можно... в любой форме, позволяющей выразить правду»,— записывает он в одной из своих записных книжек (стр. 897).

Размышления А. Фадеева о природе реализма — критического и социалистического — касаются и такой серьезной проблемы, как соотношение в художественном творчестве мировоззрения и метода. Прежде А. Фадеев нередко противопоставлял оба эти понятия. В более поздних своих работах он, отражая достижения всей советской литературоведческой мысли, приходит к верному выводу о том, что связь между мировоззрением и методом носит диалектически сложный характер, и что, следовательно, было бы ошибочно придерживаться распространенной одно время точки зрения о перманентном противоречии между мировоззрением и творчеством, а следует говорить о противоречиях прежде всего в мировоззрении и об отражении этих противоречий в художественном творчестве.

«Часто обнаруживаемое противоречие между тем, что художник говорит в своих художественных произведениях, и тем, что он выражает в статьях и высказываниях и что принято называть его общественными, политическими, теоретическими взглядами,— не есть противоречие *между творчеством* и мировоззрением, как это принято думать, а есть противоречие *в мировоззрении,*— писал он в 1956 году.— Неверное представление об этом создано на основе неверного истолкования высказывания Энгельса о Бальзаке» (стр. 895—896).

Важнейшим достижением Фадеева-теоретика, достижением, имеющим принципиальное значение для советской литературы, является неоднократно, на протяжении всего творчества, высказывавшаяся им мысль о том, что изображение героики наших дней, изображение цельных характеров в образах положительных героев — главная, историческая задача советского искусства и литературы. «Счастливцы! — восклицает он в одной из заметок.— Никогда и никому в истории не было дано таких героев, которые уже в настоящем столь воплощают героев будущего, как наши. Мы еще в очень малой степени отразили это в нашем искусстве, ибо не умеем смотреть и слишком копаемся в „мусоре"» (стр. 865).

«Конечно,— пишет он в другой статье,— можно писать о чем угодно — обо всех проявлениях общества, природы, человека, искать для этого какие угодно формы выражения,— но все-таки, в конце концов, история, неумолимая история спросит с нас,

lib.pushkinskijdom.ru

с советской литературы, со всех советских работников искусства: *как вы отразили социализм?* История проверит нас тем, как мы изобразили в своих произведениях, в своих творениях самое лучшее и передовое, что было в наше время,— *социализм*. С кого же и спросить, как не с нас, чтобы мы показали в искусстве, что такое социализм, как он создавался, как был завоеван! Поэтому для всякого настоящего, серьезного художника нашего времени стимулом должна являться сама современность, то есть наша жизнь, и одновременно стремление к совершенному в искусстве, к красоте» (стр. 217).

Высказывая эту мысль, которая, повторяем, имеет принципиальное значение для советской литературы, А. Фадеев вместе с тем осмотрительно предостерегал критиков от возможной схемы и шаблона, он говорил, что утверждающий характер социалистического реализма не означает отказа от критического изображения всего отсталого и отживающего, что есть в советской действительности и с чем ведут борьбу советские люди. «Нам нужно перестроить весь мир, выкорчевать остатки капитализма и в экономике и в сознании людей. Нам нужно, наконец, пересмотреть всё огромное наследство, которое осталось от прошлого. Это и делает социалистический реализм наиболее критическим и в то же время реализмом, утверждающим действительность и нового героя истории» (стр. 129).

В свете главной, определяющей задачи советского искусства рассматривает А. Фадеев и некоторые чисто технологические стороны «писательского ремесла» — о путях создания образа, о языке, композиции, сюжете и т. д. Нетрудно заметить, что «технологические» вопросы мастерства всё время связываются А. Фадеевым с постоянными критериями правдивости и партийности советского искусства. Интересны в этом отношении различные попутные замечания, которые делает А. Фадеев, разбирая, например, роман Ф. Панферова «Бруски». Он отдает должное широте авторского замысла, вобравшего в себя колоссальный по трудности художественного воплощения жизненный материал, дает высокую оценку роману в целом, но замечает, что «при всех... неоспоримых достоинствах романа ему присущ один коренной... недостаток, из которого проистекают и многие другие, второстепенные». Он заключается в том, что, по мнению А. Фадеева, «материальная, организационная, внешняя сторона преобразования деревни и переделки людей дана более выпукло и разносторонне, чем гуманистическая сторона — рождение новых человеческих и человечных отношений..., очень часто именно материальная, организационная, внешняя сторона выпирает на первый план и загораживает, затемняет гуманистическую сторону» (стр. 737). Можно не соглашаться с А. Фадеевым в его общей оценке «Брусков», но надо ли говорить, насколько живым и конкретным остается и сейчас это соображение, высказанное им еще в 1937 году, если вспомнить, что и поныне одним из недостатков многих наших произведений является неумение писателей изображать внутренний мир человека-труженика (при неплохом знании и довольно точном подчас изображении процесса собственно производства). По убеждению А. Фадеева, именно «формирование социалистической личности, справедливых форм отношений между людьми... борьба за *новый гуманизм* — таково в основе своей содержание советской художественной литературы» (стр. 174).

Но, с другой стороны, пишет А. Фадеев, в литературе наблюдается и такое явление, когда, как бы полемизируя с дурной, так называемой «производственной литературой», писатели полностью изолируют своих героев от основного дела их жизни, т. е. от конкретной производственной практики, что, разумеется, тоже не может дать хороших результатов, а тем более способствовать созданию цельных человеческих характеров. Анализируя некоторые пьесы советских драматургов, А. Фадеев замечает, что авторы нередко прибегают к использованию старых сюжетных схем, взятых напрокат из произведений прошлого века с наивной надеждой, что эти сюжеты, построенные на сугубо любовных конфликтах, помогут им организовать сценическое действие с современными героями. По мнению А. Фадеева, новаторство советской литературы должно состоять прежде всего в умении показать человека через его труд. «...Мы должны,— пишет он,— не обедняя жизнь наших героев, находить природу конфликтов, прежде всего, в новом отношении к труду, к деянию. Рабочие-новаторы не могут быть показаны вне своего труда (что вовсе не предполагает подмены изображения характеров показом техники производства)» (стр. 383).

Нетрудно заметить, что эти слова А. Фадеева явно перекликаются с известными высказываниями М. Горького о труде как объекте социалистического искусства. Близость обоих писателей в понимании важнейших проблем советского искусства наглядно подтверждается и опубликованными в сборнике статьями А. Фадеева о великом пролетарском писателе, а также его письмами к нему. И в письмах и в статьях подчеркивается мысль, что новаторство М. Горького заключается прежде всего в новом изображении трудового человека.

Но здесь снова хочется сделать упрек составителю сборника: содержание писем А. Фадеева таково, что вызывает естественное желание знать ответные письма М. Горького. Думается, что в сборнике подобного типа они были бы вполне уместны, тем более, что публикуя, например, переписку А. Фадеева с А. Упитом, составитель

lib.pushkinskijdom.ru

включил же в нее письма А. Упита — и правильно сделал! Во всяком случае хотя бы в комментариях, хотя бы в неполном виде, но привести письма М. Горького было необходимо.

Читая подряд статьи, письма, речи и заметки, собранные в сборнике «За тридцать лет», всё время чувствуешь духовное родство этих двух больших талантов — М. Горького и А. Фадеева. Оно — и в общем взгляде на литературу как выразительницу народных интересов и верную помощницу партии в коммунистическом воспитании миллионов трудящихся; оно — и в тех, подчас очень конкретных требованиях, которые предъявляют оба писателя к «технологии» литературного «ремесла»; оно — и в гражданском темпераменте, рождающем острую и боевую публицистику; оно, наконец, и в особой душевности, заботливости и внимательности, что сквозит в письмах к молодым, начинающим писателям.

В самом деле, вслед за М. Горьким А. Фадеев пишет о большой роли партийного руководства литературой. «Партия,— говорит он,— выражает в нашей стране самые глубокие и высшие интересы народа. Но именно к лучшему выражению интересов народа стремится и всякий советский писатель, начиная с великого Горького... и кончая самым малым среди нас. У советской литературы общие цели с партией и народом... партия прежде всего раскрывает перед писателями широкие горизонты творчества, прививает советским писателям чувство ответственности и долга перед народом» (стр. 468). Эти слова живо напоминают известное выступление М. Горького на Первом съезде советских писателей, в котором он подчеркнул тесную взаимосвязь интересов советской литературы и партии.

Как и М. Горький, А. Фадеев был активным и принципиальным проводником партийной политики в области литературы. Партийные решения, касающиеся вопросов идеологии, всегда находили в нем талантливого и убежденного пропагандиста. Он выступает с большими, развернутыми статьями, разъясняющими смысл известных постановлений ЦК партии от 1946—1948 годов («О постановлениях Центрального Комитета партии по вопросам литературы и искусства», «Задачи советской литературы» и др.); он страстно воюет с критиками, принижавшими идейное и художественное богатство русской классической и советской литературы («Литературоведение и критика», 1949); он занимается специальными вопросами драматургии, вскрывая — в свете указаний партийной печати — причины ее отставания («О некоторых причинах отставания драматургии», 1948).

Вслед за М. Горьким А. Фадеев не только ведет большую организационную работу в Союзе советских писателей (эта сторона его деятельности нашла отражение в статьях: «Недостатки работы Союза писателей», «За коллегиальное руководство литературой!», «Наши очередные задачи» и др.), но и выступает активным защитником интересов советского народа на международной арене («Речь на Первом всесоюзном конгрессе сторонников мира», «Речь на массовом митинге в защиту мира в Стокгольме» и др.). Его горячая, страстная публицистика, направленная против развертывания империалистами новой мировой войны, по своему гражданскому пафосу и широте взгляда на человеческую культуру действительно сродни горьковской.

Поэтому большим достоинством сборника следует признать включение в него, наряду с критическими статьями и выступлениями, непосредственно касающимися художественной литературы, также большого числа, отчасти названных нами, публицистических и деловых статей А. Фадеева.

Напоминая о его кипучей гражданской, общественной деятельности, столь по-горьковски неразрывно связанной с основным делом его жизни, «писательским ремеслом», они, безусловно, удачно дорисовывают в сознании читателя облик одного из талантливейших советских писателей.

lib.pushkinskijdom.ru

В. ГУСЕВ

НЕРЕШЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Иногда по хорошим книгам можно судить о подлинных недостатках науки вернее, чем по книгам посредственным, где даже научные достижения зачастую обесцениваются.

Более того, недостатки хорошей книги почти всегда симптоматичны, они, как правило, свидетельствуют о неблагополучии в науке и должны привлекать особенно пристальное внимание критики. Между тем о таких недостатках у нас принято писать с оговорками — дескать, автор отразил уровень современных знаний, и эти недостатки отнюдь не умаляют его заслуг и значения книги. Но такие ссылки на состояние науки, может быть, утешительные для автора, не только не могут утешить читателя, но, напротив, могут и должны пробудить в нем тревогу. Чем охотнее критика прощает «общие для всех исследований» недостатки той или иной книги, тем больше опасность самоуспокоения не только для критикуемого автора, но и для всех других специалистов. В самом деле, ведь если эти недостатки «общие», то они уже воспринимаются не как недостатки, а как неизбежное зло. В результате недостатки, которые признаются и критиками и самими авторами «общими», действительно становятся такими на долгое время, а это может вести к хроническому застою в отдельных областях науки.

Именно такое положение сложилось в советской фольклористике. Наша критика давно уже говорит о ее низком теоретическом уровне, сами фольклористы тоже признают, что коренные проблемы теории и истории фольклора, аналогичные тем, которые давно уже находятся в центре внимания литературоведов, в фольклористике едва поставлены. Однако до сих пор критика этих недостатков выражалась в самом общем виде и была направлена лишь на заведомо неудачные работы.

Думается, что интересы науки, будущее нашей фольклористики требуют более прямого разговора и обращения к новейшим и лучшим работам.

С этой точки зрения большой интерес представляет вышедшая вторым изданием книга «Русское народно-поэтическое творчество».[1] Не подвергая сомнению полезность и пригодность этой книги в качестве учебного пособия, мы сосредоточим внимание на том, что составляет ее достоинства и особенно недостатки как труда, в известной мере обобщающего изучение русского фольклора современной наукой. Это тем более целесообразно, что книга создавалась коллективом видных специалистов, работниками ведущих научных учреждений Москвы и Ленинграда.

В целом можно сказать, что рецензируемая книга отражает некоторые успехи современной фольклористики, вводит в широкий обиход много интересного, свежего материала, знакомит читателя с содержанием важнейших жанров русского народно-поэтического творчества.[2] Наиболее важным достижением большинства авторов этой книги является, на наш взгляд, заметное преодоление долгое время господствовавшего в фольклористике упрощенного социологического подхода к фольклору и умение по-настоящему взглянуть на народную поэзию «под социально-политическим углом зрения», как того желал В. И. Ленин. Большинству глав книги присущ точный, дифференцированный анализ идейного содержания фольклора. В книге раскрыты ведущие, положительные качества фольклора, являющиеся отражением прогрессивных сторон народной жизни и мировоззрения трудящихся масс, а также и слабые в идейном отношении

[1] Русское народно-поэтическое творчество. Пособие для вузов. Под общей редакцией профессора П. Г. Богатырева. Издание второе, дополненное и исправленное. Учпедгиз, 1956, 619 стр.

[2] Второе издание книги является действительно дополненным (особенно надо приветствовать появление специальных разделов «Проблемы истории фольклора» и «Советская фольклористика»), а также в какой-то мере исправленным и улучшенным (это особенно заметно в главе «Былины», написанной П. Д. Уховым). Первое издание книги обстоятельно прорецензировано С. Г. Лазутиным («Известия Академии Наук СССР. Отделение литературы и языка», 1955, т. XIV, вып. 4)) и Б. Н. Путиловым («Советская этнография», 1955, № 2), поэтому мы не останавливаемся на достоинствах книги, отмеченных рецензентами и сохранившихся во втором издании, а также не повторяем их критики (хотя, к сожалению, не все дельные советы рецензентов оказались реализованными).

lib.pushkinskijdom.ru

элементы, являющиеся следствием исторической и классовой ограниченности создателей тех или иных произведений фольклора.

Большое внимание в книге уделено истории фольклористики (авторы раздела — М. К. Азадовский и Ю. Н. Сидорова). Это естественно. Ведь от того, насколько полно и верно будет познано развитие научной мысли и насколько глубоко будет освоено научное наследие, зависит в значительной мере теоретический уровень и современной науки. Освещение историографии фольклористики в рецензируемой книге представляет собою заметный шаг вперед по сравнению с предшествующими опытами в этой области, поскольку большое внимание уделено идейной борьбе различных направлений и развитию прогрессивной мысли в этой области. Однако сейчас, после XX съезда КПСС, особенно очевидны и серьезные недостатки в изучении научного наследия. По нашему убеждению, отдел историографии отражает вчерашний день советской науки, и, к сожалению, при переиздании книги очевидные ошибки не были исправлены, а появившиеся в последние годы исследования, исправляющие эти ошибки и восполняющие некоторые пробелы, не учтены.[1] О принципиальных недостатках изучения истории фольклористики мы уже имели случай высказаться.[2] Не станем здесь повторяться. Ограничимся лишь некоторыми замечаниями. В книге стерта грань между донаучным и научным изучением фольклора, и зарождение науки о фольклоре неправомерно отнесено к первой половине XVIII века. Между тем на протяжении XVIII и первой трети XIX века лишь постепенно создавались предпосылки научного изучения фольклора; качественно новый этап в развитии фольклористской мысли приходится на 30—40-е годы XIX века, когда появляются первые специальные исследования и первые цельные, сформулированные самими исследователями концепции фольклора, и среди них первая материалистическая концепция, обоснованная в работах Герцена и Белинского. Трудно согласиться с данной в книге трактовкой ряда явлений в истории фольклористики. Так, взгляды Белинского и Герцена не рассмотрены в их действительной эволюции. Противоречия во взглядах Белинского на фольклор обойдены.[3] Весьма односторонняя оценка дана взглядам Герцена на фольклор — они определены как «позиция революционной романтики» (стр. 96). Очень спорно утверждение, что Белинский, Герцен и Огарев составляют один этап в истории науки. Неправомерно отождествлены взгляды на фольклор Герцена и Огарева и особенно Чернышевского и Добролюбова. Индивидуальное своеобразие каждого из этих деятелей революционной демократии в подходе к фольклору осталось не раскрытым. Как отражение нигилистического отношения к научному наследию буржуазных ученых в книге сохранились односторонние оценки деятельности Буслаева, Пыпина, Александра Веселовского, не сделана попытка ответить на вопрос, что подлежит критическому освоению в их специальных трудах о народной поэзии.

Но особенно не удовлетворяет нас освещение в книге значения марксистско-ленинской эстетики и критики для понимания фольклора. Творческий анализ основных теоретических положений Маркса, Энгельса, Ленина применительно к народному творчеству подменен в книге добросовестной сводкой специальных высказываний классиков марксизма о фольклоре. Наиболее характерным примером упрощения проблемы может служить небольшой раздел, посвященный Плеханову,— характеристика его взглядов на искусство первобытного общества сведена к двум цитатам и к самым общим фразам о связи искусства с трудовыми процессами. Оригинальность, богатство и глубина идей Плеханова совершенно не раскрыты, а вместо критики действительных ошибок первого русского марксиста ему предъявляется несправедливое обвинение, будто он «отождествлял труд и игру» (стр. 134).

Итак, ознакомление с историографическим разделом книги убеждает нас в том, что задача построения истории науки до сих пор советской фольклористикой не решена с надлежащей и уже доступной науке полнотой.

---

[1] К сожалению, раздел русской историографии, в отличие от всех других, не снабжен даже библиографическими ссылками. Между тем следовало отослать читателя к работам Г. Бомштейна о Крашенинникове; В. К. Соколовой о Пушкине и Гоголе; А. Н. Скафтымова, В. Я. Проппа, А. Н. Разумовой, Г. Л. Федоровой и др. о взглядах революционных демократов на фольклор; А. Г. Дементьева, И. М. Колесницкой, М. А. Ганиной и др. о проблемах фольклора в журналистике; В. И. Чичерова о Буслаеве и т. д.

[2] См. нашу статью «Об изучении истории фольклористики» «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка», 1956, т. XV, вып. 3.

[3] М. К. Азадовский ошибочно относит цикл статей Белинского о фольклоре 1841 года к последнему периоду деятельности великого критика. На самом деле окончательный переход Белинского на позиции революционного демократизма и социализма произошел несколько позднее, в течение 1842 и 1843 годов, и статьи 1841 года, написанные в переходный период, сохраняют все противоречия этого этапа в развитии его мировоззрения.

lib.pushkinskijdom.ru

Известно, что подлинно научное рассмотрение любого явления предполагает исследование его истории. Давно уже назрела необходимость и в изучении истории фольклора. Институтом русской литературы АН СССР предпринята первая, во многом еще несовершенная попытка изложения истории русского фольклора в связи с историей русского общества.[1] Рецензируемая книга стремится совместить общую характеристику истории русского фольклора с анализом его отдельных жанров. Против такого компромиссного построения книги можно было бы не возражать, если бы последовательно соблюдался принцип историзма в характеристике самих жанров. Однако, к сожалению, далеко не во всех главах раскрыта, если не история в точном смысле этого слова, то хотя бы эволюция данного жанра. Так, в главах о заговорах и календарных обрядах дается по существу вневременная характеристика этих жанров, в главе о свадебном обряде история жанра намечена весьма схематично; в главе о сказке характеризуется история бытования, а не развития жанра; в главе об исторических песнях, где сам материал обязывает к историзму, изложение истории жанра иногда сбивается на характеристику группы произведений, относящихся к определенному историческому событию, независимо от времени их возникновения (например, песни литературного происхождения XIX века о Степане Разине рассматриваются наравне с песнями XVII века); история рабочего фольклора подменена историей рабочей песни. Но даже и там, где делается попытка проследить историю жанра, речь идет главным образом об изменениях идейно-тематического содержания (причем такие же изменения, как правило, могут быть отмечены и в других жанрах), а развитие данного жанра как конкретной, неповторимой, исторически обусловленной совокупности определенных идейно-художественных признаков, не показано. Не содержит характеристики истории жанров и раздел «Проблемы истории фольклора».

Вызывает большое недоумение полное игнорирование в книге этнических процессов, происходивших в жизни восточных славян, что весьма важно для понимания процесса образования собственно русского народного творчества, формирования его специфических национальных особенностей. Нигде не сказано о том, что фольклор общерусской народности является общим фондом фольклора русского, украинского и белорусского народов. В связи с этим решительно нельзя согласиться с попыткой Б. Н. Путилова объединить в один период народное творчество X—XV веков. Ясно, что в связи с образованием трех народностей из одной общерусской — народное творчество у каждой из них претерпело качественные изменения. И здесь никак не обойтись без сравнительного изучения русского, украинского и белорусского фольклора. К сожалению, в книге не только не сделана попытка обобщить некоторые изыскания в этом направлении, но даже не поставлена сама проблема. Вообще, на наш взгляд, существенным недостатком книги в целом является рассмотрение русского фольклора изолированно от фольклора других народов. Речь идет не о том, чтобы возрождать пресловутую теорию заимствований, а о том, чтобы, критически переработав накопленный русской и зарубежной наукой обширный фактический материал, выяснить действительные черты общности между русским фольклором и фольклором других народов, прежде всего славянских,— черты, возникшие и как результат сходных исторических условий и как следствие культурных взаимосвязей. Одновременно такое сравнительное, с марксистской позиции, изучение фольклора позволило бы лучше понять и национальное своеобразие русского фольклора и отражение в русском фольклоре национального характера.[2] Полное отсутствие в рецензируемой книге попыток такого подхода к материалу свидетельствует о большой запущенности исследовательской работы в этом направлении, что не может быть далее терпимо.

В связи с проблемой изучения истории фольклора как познания внутренних закономерностей его развития возникают и две другие — проблема исторического развития художественного метода и проблема художественной специфики фольклора как особой формы идеологии. Обе эти проблемы поставлены в рецензируемой книге, но, к сожалению, попытку решить их нельзя признать успешной.

Художественный метод фольклора охарактеризован в книге декларативно и противоречиво. Во введении дается самое общее определение его как реалистического (стр. 14); при этом реализм либо отождествляется с типизацией вообще, либо сводится к элементам правдоподобия в фантастике. Автор введения П. Г. Богатырев видит своеобразие художественного метода фольклора в слиянии «романтических элементов» с «реалистической основой». Ни о какой эволюции метода фольклора П. Г. Богатырев не говорит, как будто он на протяжении тысячелетий оставался неизменным. Попытка наметить схему исторического развития метода содержится в разделе «Проб-

[1] Русское народное поэтическое творчество, т. I. Изд. АН СССР 1953; т. II, ч. 1, 1955; т. II, ч. 2, 1956.

[2] Напомним, что проблема отражения национального характера в фольклоре была поставлена еще Радищевым, а затем стала предметом ожесточенной идеологической борьбы.

lib.pushkinskijdom.ru

лема истории фольклора». Здесь уже ничего не говорится об «элементах романтизма». По мнению К. В. Чистова, для народной поэзии доклассового общества и феодальной эпохи характерен «стихийно-реалистический метод», для фольклора периода капитализма в целом — метод «критического реализма», для рабочей поэзии — метод социалистического реализма (стр. 207). Однако эта декларация ни в упомянутом разделе, ни в других главах не подкрепляется анализом конкретного материала. В главе о рабочем фольклоре речи о социалистическом реализме вообще нет, а авторы раздела о советском фольклоре считают, что «ростки» социалистического реализма появляются лишь в фольклоре гражданской войны (стр. 554). Но и эти утверждения остаются без всяких доказательств или хотя бы примеров. Если же в главах о дореволюционном фольклоре порой и встречается слово «реализм», то употребляется оно в значении «правдивость» или «отражение реальной действительности». Здесь мы встречаемся с распространенной терминологической путаницей и смешением понятия правдивости искусства и художественного метода как определенной системы принципов отражения действительности, возникшей на определенном историческом этапе (у разных народов и в разных видах искусства в разное время). Задача фольклористов, на наш взгляд, состоит не в том, чтобы механически переносить эволюцию художественных методов литературы на народную поэзию, а в том, чтобы исследовать свойственное именно фольклору развитие художественного метода. И если говорить о реализме как методе фольклора, то, во-первых, неправомерно искать его в первобытном искусстве или в искусстве феодальной эпохи и, во-вторых, необходимо показать, в чем состоит качественное отличие реалистического метода в фольклоре от реалистического метода в литературе. К сожалению, рецензируемая книга не продвинула разработку этой проблемы ни на шаг.

Примерно в таком же состоянии находится и изучение художественности фольклора, его эстетической специфики. Недостаток места не позволяет нам подробно остановиться на этом вопросе. Ограничимся лишь одним принципиальным замечанием. В книге довольно много внимания уделено поэтике отдельных жанров. Однако в сущности это всё тот же перечень отдельных художественных средств, а не анализ органического их единства в связи с идейным содержанием, не характеристика того или иного жанра или отдельного произведения как художественного целого. Еще хуже дело обстоит с выявлением эволюции художественности народной поэзии. Всегда ли одни и те же признаки определяли фольклор? Разве можно категорически утверждать, что сама по себе художественность фольклора есть нечто раз навсегда данное? Разве на всех стадиях развития фольклора применялись одни и те же средства образности и не имеет ли каждый традиционный элемент народной поэтики свою историю? Всё это вопросы немаловажные. На наш взгляд, неспособность исторически и диалектически подходить к проблеме художественности и лежит в основе давних и опровергаемых жизнью суждений о деградации фольклора, о разрушении его поэтической системы, о нехудожественности позднейших и, в частности, современных его форм. Зачастую представления о фольклоре, о его художественности, основанные на определенных образцах, скажем, на знакомстве с былиной или старой крестьянской лирикой, возводятся в некий абсолют, в обязательное условие всякой художественности. Спору нет, в классическом фольклоре достигнуто большое художественное совершенство в смысле гармонического соответствия формы содержанию, поэтики — мировоззрению человека определенной эпохи. Но разве это означает, что система художественных средств, скажем, крестьянской лирики является вечным эталоном художественности? Можно ли подвергать сомнению художественность таких произведений фольклора, в которых нет постоянных эпитетов, параллелизмов или традиционной символики? Все эти средства вполне уместны в традиционном фольклоре, но с изменением содержания, с развитием мировоззрения народа они неизбежно должны были исчезнуть и уступить место другим поэтическим средствам освоения действительности, а нарочитое, искусственное применение их в современной поэзии, как правило, приводит к созданию стилизаторских, антихудожественных по существу произведений. Вопрос этот имеет и большое практическое значение, поскольку культивирование неверно, неисторически понятой «фольклорности» наносит большой вред и современной художественной самодеятельности, порождает, например, большое количество стилизованных, псевдонародных произведений в народных хорах. Задача фольклористов, на наш взгляд, заключается не в том, чтобы определять степень художественности произведений фольклора мерой их соответствия определенной, сложившейся, традиционной системе, а в том, чтобы исследовать историческое развитие художественности, проникать в ее тайны на каждом новом этапе развития фольклора. Это не значит, конечно, что исключается критика художественных недостатков или даже временного кризиса художественности, который, очевидно, неизбежен при смене одной эстетической системы мышления другой. Речь идет о том, чтобы не уклоняться от выяснения сущности и меры художественности произведений фольклора и определить их на основании конкретного анализа соотношения в них содержания и формы. А такое игнориро-

lib.pushkinskijdom.ru

вание конкретного исследования художественности проявляется в отдельных разделах рецензируемой книги, например, в разделе о советском фольклоре и особенно в разделе о рабочем фольклоре, где автор (А. Л. Дымшиц) рассматривает произведения лишь как «социально-исторический документ», но не как явление искусства.

Вообще, на наш взгляд, характеристика рабочего фольклора является едва ли не самым уязвимым местом книги. Выше уже было замечено, что история рабочего фольклора сведена А. Л. Дымшицем к истории рабочей песни. Автор лишь декларирует «жанровое разнообразие рабочего фольклора» (стр. 524), причем даже в специальной главке, так озаглавленной, речь идет опять-таки о песне (исторической). Бегло, на полутора страницах охарактеризованы рабочие сказы и уж совсем скороговоркой, «под занавес» сказано о сатирических рабочих сказках. Между тем в распоряжении автора имелся не только необходимый материал, но и новые специальные исследования этих жанров (в частности, работы М. Г. Китайника). Вызывает удивление отсутствие характеристики рабочих частушек — столь важной части рабочего фольклора. Рабочим пословицам и поговоркам посвящен всего лишь один абзац. Нельзя согласиться и с некоторыми теоретическими положениями, выдвигаемыми А. Л. Дымшицем. Так, реализм рабочего фольклора он видит лишь в правдивости «деталей», в верности фактам (стр. 523—524). Реализм рабочей песни автор признает в том смысле, что она «ничего не убавила и ничего не прибавила к изображаемым ею событиям» (стр. 523). Но если бы это было так, то, действительно, мы имели бы дело с «документом», а не с произведением искусства. Как видим, характеристику натурализма А. Л. Дымшиц выдает за реализм, плоское копирование жизни отождествляет с художественным обобщением. Вместо того, чтобы критически отнестись к некоторым натуралистическим элементам в рабочей поэзии и противопоставить им свойственную рабочей поэзии в целом большую правду революционных идей, настроений и чувств, зачастую органически сливающуюся с революционной романтикой, автор пытается обобщить лишь некоторые свойства рабочей поэзии и выдать их за ее подлинные достоинства.

Обедненное представление о рабочем фольклоре создается также и вследствие того, что А. Л. Дымшиц, признавая связь рабочего фольклора с крестьянской народной поэзией лишь в момент его зарождения, затем рассматривает рабочий фольклор совершенно изолированно от общенационального народного творчества. Отказавшись от характеристики репертуара рабочих под страхом повторения ошибок буржуазных исследователей, автор забывает, что ведь репертуар рабочего класса не только засорялся произведениями типа мещанского романса, но и беспрерывно пополнялся и обогащался лучшими, подлинно художественными произведениями из общенародного фольклорного фонда, усваивая и развивая прежде всего свободолюбивые традиции крестьянского фольклора. И речь идет не о механическом, количественном расширении репертуара рабочих, а об органическом усвоении ими художественных и идейных ценностей, накопленных народом, о переработке в рабочей среде и традиционных сказок, и лирики, и даже обрядовой поэзии. Только при такой постановке вопроса можно будет понять, что рабочий класс действительно унаследовал культурные ценности всей нации. Задача исследователей рабочего фольклора, на наш взгляд, заключается не в том, чтобы выделить рабочий фольклор в «химически чистом виде», сведя его лишь к нескольким сугубо специфическим элементам, лишь к тем произведениям, где встречаются слова «машина», «завод», *«мартыновская* печь» и т. п., а в том, чтобы познать те качественные изменения, которые произошли со всем русским народным творчеством в рабочей среде. И здесь, нам кажется, существенную ошибку допустил весь коллектив авторов и редактор книги, отказавшись от специального и обстоятельного разговора в каждом разделе о судьбе того или иного жанра в рабочей среде (исключение сделано лишь в главе о сказке). Весьма схематично и случайно о развитии рабочего фольклора говорится и в разделе «Проблемы истории фольклора» (в частности, в главе «Художественные особенности народного творчества эпохи капитализма» также нет ни одного слова о художественных особенностях рабочей поэзии). Таким образом, читатель рецензируемой книги не получит более или менее полного представления о действительном состоянии и характере русского рабочего фольклора.

В заключение укажем на один очень досадный пробел в книге. Предназначенная для людей, изучающих литературу, она не ответит на один интересующий их вопрос: а в каких же отношениях находятся между собой фольклор и литература? Эта проблема в самой общей форме поставлена во введении; очень скупо об использовании фольклора писателями сказано в разделах о былинах и пословицах; лишь в главах о крестьянской лирике и советских песнях приводятся некоторые факты воздействия литературы на фольклор. Однако ни эта проблема в целом, ни конкретные явления фольклорно-литературных связей не привлекли должного внимания авторов книги. А жаль! Ведь исследованию именно этой проблемы посвящено большое количество трудов и фольклористов и литературоведов, обобщить весь этот материал не составило бы большого труда.

lib.pushkinskijdom.ru

За исключением последнего замечания вся наша критика не может быть адресована только рецензируемой книге и коллективу ее авторов. Мы потому и остановились так подробно на этих недостатках, что они типичны, в большей или меньшей мере, для всей современной советской фольклористики, отражают ее состояние. Одновременно мы стремились привлечь внимание именно к тем проблемам, разработка которых представляется нам насущной, необходимой и которые могут быть разрешены, разумеется, не в одной книге и не одним автором, а всем коллективом советских фольклористов.

Пора уже от сетований по поводу отсутствия теоретических работ по фольклору перейти к созданию соответствующих монографий и сборников, всячески поощрять тех фольклористов, которые смело берутся за разработку сложных проблем теории и истории народной поэзии.

lib.pushkinskijdom.ru

К 80-ЛЕТИЮ ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ НАУКИ РСФСР В. А. ДЕСНИЦКОГО

Профессор Василий Алексеевич Десницкий является выдающимся советским ученым-общественником, человеком широкого общекультурного и политического развития, одним из зачинателей марксистского литературоведения.

Периоду научной деятельности В. А. Десницкого предшествовали годы его активного участия, начиная со второй половины 90-х годов, в революционном социал-демократическом движении, годы пропагандистской работы в партии, участие в ее конференциях, съездах и выборных органах. Когда впоследствии (1917—1918) В. А. Десницкий отошел от партийной работы и сосредоточил свои силы в области науки (литературоведения) и широкой педагогической деятельности (заместитель директора, декан литературного факультета, заведующий кафедрой литературы в Педагогическом институте им. Герцена, профессор университетской кафедры и т. д.), его прошлый политический опыт наложил свой яркий отпечаток на всю разнообразную творческую работу ученого. В. А. Десницкий — и как профессор кафедры в высших учебных заведениях, и как автор многочисленных научных трудов — всегда выдвигает самые актуальные, самые животрепещущие проблемы науки и решает их в свете больших социальных, политических, культурных задач социалистической эпохи и на основе марксистско-ленинской методологии.

В. А. Десницкий — блестящий знаток зарубежной и русской истории, истории общественной мысли, философии, политической экономии, эстетики, истории искусств. Такая многогранность знаний в области гуманитарных наук и такая при необычайной широте глубина их являются основой энциклопедичности В. А. Десницкого в области литературоведения. В. А. Десницкий, помимо главной области его научных интересов — истории русской литературы, известен и как специалист в вопросах мировой литературы, методологии и методики литературы, истории критики и поэтики. От «Слова о полку Игореве» до Горького, Маяковского, до сегодняшних явлений советской литературы — таков диапазон исследовательской мысли ученого в области отечественной литературы. Предметом специального изучения В. А. Десницкого стали литература и общественная жизнь Петровской эпохи, общественно-литературное движение конца XVIII — начала XIX века, Радищев и «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств», Пушкин и Гоголь, Белинский и Добролюбов, Гончаров и Тургенев, Щедрин и Помяловский, Достоевский и Лесков, А. Блок и Л. Андреев, ирои-комическая поэма XVIII века и сатира эпохи первой русской революции, М. Горький и В. Маяковский. Примечательна и тематика исследований В. А. Десницкого в области зарубежной литературы: Бласко Ибаньес и О. Бальзак, Р. Роллан и С. Цвейг и др.

Статьи В. А. Десницкого отличаются широтой охвата литературно-общественных явлений, смелостью и глубиной обобщений. Иногда, казалось бы, В. А. Десницкий избирает частный историко-литературный вопрос, но он, этот вопрос, так глубоко освещен, так ассоциирован с явлениями литературной, общественно-политической жизни, что перед читателем открывается уже целая эпоха по истории литературы и общественной мысли.

Исследованиям В. А. Десницкого не свойственны литературоведческое спецификаторство, «академизм», наука для науки, что обычно является следствием отрыва ученого от кипучей общественной жизни, от народа и что порождает случайный, мелкий характер исследовательской тематики. Научным трудам В. А. Десницкого присуща истинная публицистичность, ибо всякое литературное явление, как бы оно ни было от нас далеко во времени, он рассматривает в свете задач советской современности, в органической связи со всем комплексом общественно-политической жизни той эпохи.

Уже в начале 20-х годов В. А. Десницкий начинает сражаться с формалистами и «форсоцами». Первые, необычайно воинственные в ту пору, считали себя истинными представителями литературной науки, а на деле были врагами марксистского

lib.pushkinskijdom.ru

литературоведения, находившегося в ту пору в периоде становления. «Форсоцами» были те литературоведы и критики (Г. Горбачев и др.), которые, мня себя марксистами, старались примирить непримиримое, соединить несоединимое: формализм и марксизм или формальный метод с социологическим (отсюда и пошла кличка их «форсоцы»), а по сути дела они оказались верными оруженосцами формализма, помогали ему укореняться.

В середине 20-х годов В. А. Десницкий вел активную борьбу с новым антимарксистским течением в советском литературоведении — с «переверзианством», которое приносило не меньший, если не больший вред, чем формализм, ибо оно прикрывало себя знаменем марксистского метода.

Конечно, в некоторых своих положениях аргументация Десницкого в его полемике с Переверзевым к настоящему времени устарела, а в некоторых была и ошибочной, давала повод усматривать в доводах Василия Алексеевича черты вульгарного социологизма. Эти ошибки в скором времени были пересмотрены и отброшены самим В. А. Десницким в новых его работах о Гоголе.

В борьбе с Переверзевым В. А. Десницкий во многом опирался на методологию Плеханова, в которой были и есть свои большие положительные стороны. Но когда в среде советских литературоведов метод Плеханова был объявлен безошибочным, ортодоксальным (был такой лозунг — «за плехановскую ортодоксию»), В. А. Десницкий не преминул выступить против такого ошибочного подхода. Его статья «Теория искусства для искусства в эстетической системе Г. В. Плеханова» (1932) показала ошибочные, антимарксистские черты в плехановской методологии. В дальнейших своих работах В. А. Десницкий не раз убедительно вскрывал, как вредно отозвалась на литературных работах Плеханова его порочная меньшевистская позиция (см. статьи В. А. Десницкого о Горьком). Вслед за статьей о Плеханове, точнее — против плехановской «ортодоксии», В. А. Десницкий публикует в 1933 году свою главную методологическую работу «В. И. Ленин и наука о литературе», в которой раскрывает определяющее значение учения Ленина для развития марксистских принципов в советском литературоведении. Эта работа пронизана духом полемики,— в ней ученый подверг глубокой критике с марксистско-ленинских позиций философско-эстетические взгляды А. Богданова, А. Луначарского, Г. Плеханова. В свете марксистской методологии были развенчаны историко-литературные концепции представителей буржуазной науки, к которым в те годы порою некритически относились в практике вузовского преподавания и в исследовательских учреждениях.

Такого же типа принципиальной методологической работой В. А. Десницкого надо признать его статью «Маркс и художественная литература» (1936).

В. А. Десницкий был ревностным пропагандистом взглядов Маркса — Энгельса — Ленина в области литературы и искусства. В этом плане примечательна изданная в 1925 году (ГИЗ) хрестоматия, составленная В. А. Десницким, в которую вошли статьи и выдержки из произведений К. Маркса, Ф. Энгельса, В. Ленина, Г. Плеханова, К. Каутского, Ф. Меринга.

В 1927 году В. А. Десницкий выступил против методологии М. Н. Покровского со статьей «Об иллюстрировании обществоведческих тем литературно-художественным материалом», в которой, вскрывая порочность вульгарного социологического метода Покровского, блестяще отстаивал самостоятельность литературы в школьном преподавании. Сила, убедительность аргументации В. А. Десницкого против М. Н. Покровского объяснялась еще и тем, что против историка Покровского выступил Десницкий — специалист в области исторической науки. В свое время он получил высшее историческое образование.

В 20-е годы было настоятельно необходимым авторитетное слово о преподавании теории литературы. Такое назидательное обращение под названием «Преподавателю-словеснику» В. А. Десницкий опубликовал в 1928 году в качестве предисловия к «Краткому курсу поэтики» Б. В. Томашевского. В 1936 году проф. Десницкий выступил с двумя программными работами о преподавании литературы в школе: «Методика преподавания литературы как наука», «Задачи и содержание работы по литературе в средней школе и принципы построения программы». В этих статьях их автор особенно поучительно показал, как надо сочетать достижения литературоведческой мысли с жизнью литературы в школе.

Пушкин, Гоголь, Щедрин — эти три имени среди классиков XIX века особенно привлекали внимание В. А. Десницкого, который немало сделал и в смысле конкретного анализа их творчества (особенно это относится к Гоголю), и в смысле проблемного решения больших общественно-культурных вопросов о судьбах наследия великих писателей в истории духовной жизни нашей родины и стран мира. Конечно, при таком решении вопросов литературы могли иметь место спорные моменты, но правильность основной тенденции ученого в философско-эстетическом осмыслении русской классики проверена временем.

lib.pushkinskijdom.ru

В. А. Десницкий всегда писал и говорил об огромной воспитательной роли русской литературы, о ее общечеловеческом значении в смысле организации подлинно демократических идеалов прогрессивной человеческой мысли не только в России, но и за рубежом, о благотворности взаимоотношений, взаимодействия передовой зарубежной и русской художественной словесности. Отчетливо эти мысли высказаны В. А. Десницким в статьях о Пушкине, в работах о русской литературе XVIII века. В. А. Десницкий, превосходно понимая и чувствуя своеобразие русской литературы XVIII века, всегда прослеживал в ней рост национального русского самосознания, развивавшегося из своих исконных, вековых начал, в то же время он показывал, как отечественная культура и литература обогащались общечеловеческими культурными достижениями. Недаром так высоко ценил эти работы В. А. Десницкого М. Горький.

Весьма большой научной, а стало быть, и общественной заслугой В. А. Десницкого надо признать его работу по изучению творчества М. Горького. Друг Горького, знавший хорошо Алексея Максимовича с нижегородских лет, В. А. Десницкий был инициатором научного изучения творчества родоначальника литературы социалистического реализма, положив начало этому огромной важности культурно-политическому делу в стенах Института русской литературы (Пушкинского дома) Академии наук СССР. С этим институтом в основном и связана исследовательская деятельность ученого. В. А. Десницкий и С. Д. Балухатый создали в Пушкинском доме исследовательскую группу (Горьковскую комиссию) по изучению творческого пути художника пролетариата. С 1934 года начали выходить под редакцией обоих ученых сборники «М. Горький. Материалы и исследования», которые и обозначили новый этап — исследовательский — в освоении горьковского наследства. В этих сборниках В. А. Десницкий опубликовал четыре свои работы о Горьком: «М. Горький и Л. Андреев», «Письма П. Ф. Якубовича. Вступительная статья», «Неосуществленный художественный замысел М. Горького — роман о российском Жан-Вальжане, добродетельном каторжнике», «К вопросу об автобиографических повестях М. Горького „Детство“ и „В людях“». Впоследствии, в связи с организацией в Москве Архива А. М. Горького, центр изучения жизни и творчества великого писателя переместился в Институт мировой литературы, издания которого — сборники «Горьковские чтения» и «Архив А. М. Горького» — продолжили традицию ленинградских. О Горьком В. А. Десницкий писал и в биографическом плане, и в аспекте идейно-творческого развития писателя, раскрытия его художественного метода. Работы В. А. Десницкого о Горьком (см. его книгу «М. Горький. Очерки жизни и творчества», изд. 2-е, 1940) богаты многообразием привлекаемых материалов, нередко мемуарного характера, оригинальностью и тонкостью постановки проблемы. Исследователь открывает дверь в творческую лабораторию великого писателя, он пишет о своеобразии художественного метода Горького как пролетарского художника, в частности, например, в сравнении с Л. Толстым, о принципиально ином отношении Горького к фольклору, о связях Горького с русской литературой XIX века, о его полемике с Ф. Достоевским и Л. Толстым и т. д.

В этих интересных исследовательских опытах В. А. Десницкого есть, конечно, спорные вопросы. Следует заметить, что, касаясь каприйского периода жизни Горького, В. А. Десницкий не всегда достаточно раскрывал сложность и противоречивость идейно-философской и эстетической позиции писателя.

Трудно переоценить значение работы В. А. Десницкого «Историческое значение романа М. Горького „Мать“», опубликованной впервые в 1933 году. В. А. Десницкий первым в советском литературоведении со всей категоричностью и конкретностью определил «Мать» как произведение социалистического реализма; он первым из горьковедов поставил «Мать» в тесную связь с революционным опытом Горького, с ленинским учением о партийности литературы. «Художественная практика М. Горького и была прямым ответом на призыв великого вождя мирового пролетариата»,— писал В. А. Десницкий в этой статье.[1]

Помимо статьи о повести «Мать», общее признание получили работы В. А. Десницкого об автобиографическом цикле Горького, статьи «М. Горький и Л. Андреев», работы о Горьком мемуарного характера («В. И. Ленин и М. Горький», «М. Горький нижегородских лет»).

Горький любил и ценил В. А. Десницкого. Об этом свидетельствуют письма Алексея Максимовича к близким. Горький следил за научной работой своего земляка и ценил ее. Положительно оценивая книгу В. А. Десницкого «На литературные темы», Горький особенно выделял статью «О задачах изучения литературы XVIII века». М. Горький привлекал В. А. Десницкого к участию в своих многочисленных культурных мероприятиях; в частности, он просил помочь изданию серии «Жизнь замечательных людей». «Возьмись, В. А., за это дело! — писал Горький

[1] В. Десницкий. М. Горький. Очерки жизни и творчества. Гос. изд. «Художественная литература», Л., 1940, стр. 272.

lib.pushkinskijdom.ru

в апреле 1933 года.— Я забраковал уже с десяток рукописей,— отчаянно плохо и малограмотно пишутся биографии! Старый чорт, возьмись».[1]

Есть две сферы в творческой жизни В. А. Десницкого, деятельность в которых, можно сказать, почти не поддается учету: редактирование и подготовка научных кадров. Редакторская работа также красноречиво говорит о поразительной широте научного кругозора В. А. Десницкого. Наиболее значительные научно ответственные издания, редактировавшиеся В. А. Десницким (академическое издание сочинений А. Радищева, Н. Гоголя, В. Белинского, академическая десятитомная история русской литературы, серии сборников: «М. Горький. Материалы и исследования», «Вопросы советской литературы», двухтомное «Дело петрашевцев» и др.), связаны с деятельностью его как научного сотрудника Института русской литературы Академии наук СССР.

В. А. Десницким подготовлена целая армия научных работников. Нет почти ни одного областного города или города с высшим педагогическим учебным заведением, где бы не работали ученики В. А. Десницкого, среди них немало видных литературоведов (П. Н. Берков, С. С. Данилов, В. А. Ковалев, А. И. Метченко и др.), известных советских литераторов (Н. Браун, Н. Заболоцкий, В. Закруткин и др.).

В. А. Десницкий отмечает восьмидесятый год своей плодотворной жизни, и по-прежнему ясен его ум, по-прежнему остра и действенна его творческая мысль.

С. КАСТОРСКИЙ

[1] М. Горький, Собрание сочинений, т. 30, Гослитиздат, М., 1955, стр. 298.

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

СОВЕЩАНИЕ ПО ВОПРОСАМ СОБИРАНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА СЕВЕРНЫХ ОБЛАСТЕЙ И РЕСПУБЛИК ЕВРОПЕЙСКОЙ ЧАСТИ СССР

В октябре 1957 года в Петрозаводске состоялось межобластное совещание, посвященное вопросам изучения фольклора Севера европейской части Советского Союза. Совещание было организовано Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и Институтом языка, литературы и истории (ИЯЛИ) Карельского филиала АН СССР в плане тех мероприятий по координации работы в области изучения фольклора, которые проводились в последние годы в разных местах Советского Союза (межобластные совещания по фольклору Поволжья в 1955 году и по фольклору Урала в 1956 году). Целью совещания было подвести итоги собирания и изучения северного фольклора, отметить положительные результаты и вскрыть недостатки, определить очередные и важнейшие задачи дальнейшей работы. Совещание должно было положить начало планомерной координированной деятельности учреждений и отдельных лиц, занимающихся изучением фольклора Севера.

В совещании приняли участие фольклористы Карельской, Удмуртской и Коми АССР, Эстонской ССР, Архангельской, Вологодской, Кировской и Мурманской областей, а также представители многих центральных учреждений Москвы и Ленинграда, ведущих работу по изучению фольклора: академических институтов русской и мировой литератур, этнографии, университетов, Государственного литературного музея Москвы, Союза советских композиторов, Всесоюзного дома народного творчества им. Н. К. Крупской (ВДНТ).

Основным проблемам изучения фольклора Севера были посвящены доклады канд. филол. наук К. В. Чистова (зав. сектором литературы и народного творчества ИЯЛИ Карельского филиала АН СССР) — «Итоги и задачи изучения фольклора русского Севера» и научного сотрудника ИЯЛИ В. Я. Евсеева — «Современные проблемы изучения фольклора финно-угорских народов».

Исходя из решений XX съезда КПСС и других партийных документов, сыгравших огромную роль в развитии общественных наук, К. В. Чистов выделил в качестве одной из важнейших задач в изучении фольклора русского Севера углубленное его исследование в связи с конкретными формами мировоззрения и быта, историческими судьбами и социальными условиями жизни северного крестьянства. Вторая важная проблема — изучение роли севернорусского фольклора в истории дореволюционной и советской культуры и в развитии местного литературного и художественного движения. К. В. Чистов подчеркнул также необходимость поднять (не повторяя ошибок 30—40-х годов) резко снизившиеся в последние годы систематическое собирание и публикацию материалов современного народного творчества. При изучении фольклора русского Севера надо иметь в виду и такие задачи, стоящие перед советской фольклористикой, как изучение художественной природы фольклора, характера его реализма, разработка теории жанров и т. п.

Доклад В. Я. Евсеева был посвящен вопросу об изучении исторически сложившихся взаимосвязей в народном творчестве разных финно-угорских народностей, а также между их фольклором и устной поэзией русского народа. На многих примерах В. Я. Евсеев показал многообразные проявления этих взаимосвязей; он подчеркнул особую важность координации научно-исследовательской работы по освещению этой сложной проблемы.

Большое место в совещании заняли сообщения от разных организаций, познакомившие с результатами экспедиций последних лет и с состоянием собирательской и исследовательской работы на местах. Заслушаны были следующие сообщения: «Экспедиции по записи русского фольклора на Печоре 1955—1956 годов» (канд. филол. наук Н. П. Колпакова, Ленинград, ИРЛИ), «Об экспедиции 1957 года в Пудожье» (канд. филол. наук Э. В. Померанцева, Москва, МГУ), «О современном состоянии собирания и изучения фольклора Вологодской области» (В. Г. Блок, Вологда, Пединститут), «Об изучении вепского фольклора» (канд. филол. наук Н. И. Богданов, Петрозаводск, ИЯЛИ), «Об изучении саамского фольклора» (канд. филол. наук В. В Гудкова-Сенкевич, Петрозаводск, Пединститут), «Об изучении удмуртского фольклора» (канд. филол. наук Н. П. Кралина, Ижевск, Научно-исследовательский институт), «Об изучении эстонского фольклора» (канд. филол

lib.pushkinskijdom.ru

наук Р. Я. Вийдалепп, Таллин, Институт литературы и языка Эстонской Академии наук), «Собирание и изучение карельской сказки» (У. С. Конкка, Петрозаводск, ИЯЛИ), «Об изучении фольклора Кировской области» (И. А. Мохирев, Киров, Пединститут).

Несколько докладов и сообщений касалось специальных тем, связанных с изучением северного фольклора. Это доклады: «О коми-удмуртских фольклорных связях» (канд. филол. наук Ф. В. Плесовский, Сыктывкар, Коми филиал АН СССР) и «К изучению Калевалы» (доктор филол. наук А. И. Попов, Ленинград, ЛГУ); сообщения: «Фольклор русского Севера в „Своде русского фольклора“» (доктор филол. наук В. Г. Базанов), «О принципах переиздания „Песен, собранных П. Н. Рыбниковым“» (канд. филол. наук П. Д. Ухов, Москва, МГУ), «О местном материале в работе агитбригад Карелии, Архангельской и Вологодской областей» (А. К. Мореева, ВДНТ).

Особое заседание было посвящено вопросам изучения музыкального фольклора. В докладе «Значение музыкальных записей при изучении песенных жанров» Б. М. Добровольский (Ленинград, фонограмм-архив ИРЛИ) обратил внимание участников совещания на существующий до сих пор разрыв в собирательской работе словесников и музыкантов. Изучать народно-песенные жанры необходимо в единстве текста и напева. Только такое изучение даст возможность осветить некоторые вопросы по этногенезу различных народностей, поможет правильнее определять давность песен и различать подлинно народную песню от просто популярной или фальсифицированной. Публикация песен с их напевами поможет развитию нашей песенной культуры. Те же требования усилить работу по собиранию и изучению музыкального фольклора, в чем так нуждаются и наука и художественная практика, прозвучали в сообщениях Л. М. Кершнер (Ленинград, Союз советских композиторов) — о собирании песенного фольклора Карелии и Т. П. Орловой (методист петрозаводского ДНТ, заслуженный деятель искусств КАССР) — о народных хорах Карелии. Прекрасные образцы карельского музыкального творчества были продемонстрированы участниками экспедиции 1957 года, студентами консерваторий Ленинграда и Таллина Ройно Раутио и Рейо Куусиньеми.

Доклады и сообщения вызвали многочисленные выступления. В них отмечались своевременность и актуальность совещания, необходимость усиления работы на ряде участков, подчеркивалась необеспеченность кадрами некоторых учреждений (в частности, ИЯЛИ Карельского филиала АН СССР). Выступавшие указывали на недостатки в работе по изучению фольклора Севера (слабое развитие музыковедческого исследования, резкий спад собирания и изучения современного фольклора, недостаточную связь науки с практикой, малое количество публикаций и т. п.). В прениях приняли участие Е. М. Мелетинский (Москва, ИМЛИ), карельский композитор К. Э. Раутио, В. Г. Базанов, Э. В. Померанцева, И. М. Колесницкая (Ленинград, ЛГУ), А. М. Астахова (ИРЛИ), В.В. Гудкова-Сенкевич и другие.

Совещание приняло резолюцию, в которой подчеркнуты значение собирания, изучения и популяризации поэтического и музыкального народного творчества в настоящее время и необходимость активизации этой работы. В резолюции выделены как наиболее актуальные следующие проблемы: а) история фольклора отдельных северных народностей в связи с развитием народного мировоззрения и борьбой народа за социальное освобождение и национальную независимость; б) взаимовлияние и взаимосвязь русского фольклора и фольклора финно-угорских народов; в) современные процессы развития фольклора и организованные формы художественной самодеятельности; г) взаимодействие литературы и фольклора.

Совещание постановило просить министерства культуры РСФСР, КАССР, Коми АССР и Удмуртской АССР принять необходимые меры для усиления фольклорной работы в домах народного творчества и историко-краеведческих музеях, а также просить государственные издательства северных республик и областей расширить разделы фольклора в издательских планах на ближайшие годы. Совещание приняло также решение рекомендовать всем учреждениям, ведущим работу по фольклору, решительно усилить собирание и изучение музыкального фольклора, используя при этом наиболее совершенную технику записи (магнитофоны, звуковые киноаппараты).

Для проведения практических мероприятий по усилению работы в северных республиках и областях и для координации этой работы (согласование программ и планов, разработка методики собирания и принципов публикации, планомерное распределение маршрутов и т. п.) совещание избрало постоянную фольклорную комиссию.

На вечерних заседаниях выступили ансамбль кантелистов и народные сказители и певцы (сказочник Ф. Ф. Кабрионов, талантливые исполнительницы рун М. И. Михеева и А. Ф. Никифорова и другие), показавшие образцы поэтического и музыкального искусства русского, карельского и финского народов.

А. АСТАХОВА

lib.pushkinskijdom.ru

ОКТЯБРЬСКАЯ СЕССИЯ В ИНСТИТУТЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

28, 29 и 30 октября 1957 года в Институте русской литературы проходили заседания юбилейной сессии Ученого совета Института, посвященные 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Сессию открыл доктор филологических наук, профессор В. Г. Базанов. Великая Октябрьская социалистическая революция, сказал В. Г. Базанов, вызвала небывалый подъем в развитии многонациональной советской литературы. Советская литература вдохновлялась самыми передовыми идеалами прогрессивного человечества, идеалами марксизма-ленинизма. Партийность, народность, национальная самобытность — основные черты советской литературы и всей советской культуры в целом. Эти черты присущи и советской науке о литературе.

Опираясь на учение Маркса — Ленина, советские литературоведы очистили литературную науку от ложных идей буржуазного литературоведения. Трудами советских литературоведов были подготовлены полноценные, научно проверенные издания классиков русской литературы.

Говоря о деятельности Института русской литературы, В. Г. Базанов отметил ряд успехов, достигнутых работниками Института. Но нельзя забывать и о наших нерешенных задачах. Особенно много предстоит сделать в области теории литературы, в особенности для разработки проблем социалистического реализма.

Доклад на тему «Советское литературоведение за сорок лет» сделал член-корреспондент АН СССР, заслуженный деятель науки Н. К. Пиксанов. Докладчик указал, что за истекшее славное сорокалетие советские литературоведы пережили не только революцию политическую и социальную, но также и революцию мысли, революцию науки. Рост литературоведения совершался в тесном общении с ближайшими родственными науками — прежде всего в возраставшем и все углубляющемся освоении марксизма-ленинизма. Молодой советской литературной науке приходилось превозмогать трудности и болезни роста; докладчик напомнил об ошибках, сопровождавших этот процесс, о прямой борьбе с пережитками прошлого, с чуждыми влияниями.

Переходя к характеристике достижений конкретного литературоведения, докладчик утверждал, что они огромны. Советское литературоведение далеко опередило дореволюционную либерально-буржуазную русскую науку и заняло по праву ведущую роль в странах народной демократии, во всех прогрессивных странах. Докладчик охарактеризовал достижения советской фольклористики, русской медиевистики, в изучении истории русской литературы XVIII и XIX веков, указал на возникновение и расцвет новой литературоведческой дисциплины — истории русской советской литературы. Новым отделом науки является изучение взаимообщения русской литературы с расцветающими братскими литературами Советского Союза. В советской литературной науке обогатились персональные дисциплины: о Пушкине, о Толстом, о Горьком, о Маяковском и других выдающихся писателях, также — о литературных критиках (особенно — о революционных демократах). Докладчик уделил внимание и вспомогательным дисциплинам и учреждениям: богатому развитию литературных архивов, библиотек, музеев, библиографии, текстологии и т. д.

В борьбе с ползучим эмпиризмом старой науки советское литературоведение выдвинуло проблемность и принципиальность исследований. История изучения русской литературы за истекшие сорок лет, сказал докладчик,— история освоения литературоведением марксистской методологии. В качестве основных проблем, владевших мыслью советских литературоведов, докладчик назвал реализм, народность, гуманизм, патриотизм. За последние годы усилилось внимание к изучению художественного мастерства. В связи с этим усиленно разрабатываются проблемы теории литературы и эстетики. Докладчик напомнил те многочисленные дискуссии, какие имели место за истекшие годы: о формализме, вульгарном социологизме, компаративизме и др. Особенно существенна начавшаяся и еще продолжающаяся дискуссия о реализме, в ходе которой наибольшее внимание литературоведы уделяют реализму социалистическому.

В этих дискуссиях созревало и крепло теоретическое, методологическое, историческое литературоведение. Но нельзя умолчать, что болезни роста не изжиты. Еще встречаются рецидивы, пережитки старого — формализма, эстетства, безыдейности и т. д.

Младший научный сотрудник Ю. А. Андреев выступил с докладом на тему «Великая Октябрьская революция и гражданская война в советской литературе».

Великие события Октябрьской социалистической революции и гражданской войны, говорит докладчик, оказали решающее, преобразующее влияние на все стороны жизни нашего общества, в том числе и на развитие советской литературы. Произведения о революции и гражданской войне сохраняют до наших

lib.pushkinskijdom.ru

дней высокое общественное и эстетическое значение. Чем вызван неувядающий успех этих произведений? Ответ на этот вопрос составил основное содержание доклада Ю. Андреева.

Один из главных «секретов» воздействия рассматриваемых произведений заключается в том, что их авторы верно передали главные закономерности изображаемого исторического периода. В лучших книгах о гражданской войне побочные явления революции (голод, разруха, разгул анархии) не заслоняют ее основных, глубинных тенденций.

В качестве решающего условия победы писатели подчеркивают руководящую и организующую деятельность Коммунистической партии. Сила большевиков — и писатели показали это — заключалась в том, что они боролись за жизненные, коренные интересы народа. За большевиками стояла правда. Наша литература правдиво отразила процесс завоевания масс большевистскими идеями.

Другая ярчайшая особенность Октябрьской революции, отраженная художественной литературой,— это невиданный энтузиазм ее бойцов, сражавшихся за свое кровное, родное дело.

Литература об Октябре дает и образцы высокой художественности. Велико число различных стилевых течений, принадлежащих к единому творческому методу социалистического реализма, исключительно разнообразны жанры и темы, но существует и нечто единое в книгах столь различных писателей, как Н. Тихонов и М. Шолохов, Вс. Вишневский и К. Тренев. Авторы сумели воспроизвести типические характеры и типические обстоятельства изображаемого времени. Все возможности, которыми располагает реалистическое искусство, были использованы для создания обобщенных и в то же время ярко индивидуальных образов участников революции. История показывает противникам социалистического реализма, что исчезли из народной памяти модернистские, формалистические, натуралистические произведения, но остаются вещи, созданные в духе требований социалистического реализма. Именно метод социалистического реализма явился основой для создания ярких, высокохудожественных произведений.

Итогам изучения Пушкина в советском литературоведении был посвящен доклад доктора филологических наук, профессора Б. С. Мейлаха.

Современное советское пушкиноведение, сказал докладчик, справедливо считается у нас одной из самых передовых и разработанных областей литературоведения. Весьма значительны достижения в разработке наследия Пушкина: ни один классик еще не издан у нас с такой исчерпывающей полнотой, как Пушкин в 16-томном академическом полном собрании его сочинений. На базе изучения рукописных текстов Пушкина разработана тонкая и сложная система методологических принципов советской текстологической науки. Поистине огромная исследовательская литература о Пушкине, при всех ее недостатках и пробелах, обнимает самые разные стороны и периоды жизни и творчества поэта. Обстоятельно разработаны в пушкиноведении источниковедение, библиография. Большим событием явилось издание капитального труда «Словарь языка Пушкина» (т. I), подготовленного коллективом ученых под руководством академика В. В. Виноградова. Ценный вклад в пушкиноведение представляет собой первый том летописи жизни и творчества поэта, составленный М. А. Цявловским.

Докладчик говорит далее о новом этапе в изучении Пушкина, который был обозначен Октябрьской революцией. Были раскрепощены многие секретные фонды, материалы которых позволили по-новому осветить ряд важнейших проблем биографии Пушкина (в особенности его связи с декабристами), пополнился ценнейшими находками фонд пушкинских произведений и переписки. На смену старому, узко биографическому пушкиноведению, находившемуся в стадии глубокого кризиса, пришла новая, советская наука о литературе, окрепшая в борьбе со всякого рода антинаучными идеалистическими теориями. Создана серия разнообразных биографий Пушкина (в числе которых и такие обстоятельные, как книги Н. Бродского и Л. Гроссмана) и ряд хороших, кратких научно-популярных биографических очерков. Накопленный опыт дает возможность подойти к созданию обширной научной биографии поэта За последние десять лет появились большие, серьезные научные исследования творческого пути Пушкина. В 1949 году вышла книга Д. Д. Благого «Творческий путь Пушкина. 1813—1826». В прошлом году появился первый том монографии Б. В. Томашевского «Пушкин. 1813—1824». Несомненный интерес представляют обширные исследования академика В. В. Виноградова — «Язык Пушкина» и «Стиль Пушкина».

Докладчик говорит о ряде других работ, написанных в советские годы литературоведами-пушкинистами, заново поставившими ряд важнейших проблем, связанных с изучением мировоззрения и творчества Пушкина, с его значением для русской и мировой культуры.

В заключение докладчик остановился на ближайших задачах изучения жизни и творчества Пушкина. На очереди издание завершающих томов ака-

lib.pushkinskijdom.ru

демического издания Пушкина, а затем и комментариев к нему, так как без комментариев остается научно немотивированным выбор тех или иных текстов в качестве окончательной редакции и вновь установленная датировка ряда произведений. Необходимо восполнить пробелы пушкинской библиографии. Неразработанным остается ряд актуальных вопросов творческого пути Пушкина, в особенности 30-х годов. Дальнейшему подъему пушкиноведения должно способствовать развертывание работы созданного в Институте русской литературы Пушкинского сектора.

Тема доклада доктора филологических наук К. Д. Муратовой — «Изучение М. Горького в советском литературоведении». Наука о М. Горьком, говорит докладчик, возникает в конце 20-х годов. До этого творчество М. Горького было предметом текущей литературной критики и публицистики. Вопрос о творчестве М. Горького стал вопросом о судьбах русской литературы. Пролеткультовцы объявляли Горького вне пролетарской литературы. Для формалистов М. Горький был эпигоном, с их точки зрения, изжившего себя реализма.

Литературная критика конца 20-х — начала 30-х годов указала на огромные заслуги М. Горького перед народом и русской литературой. В это же время издается комментированное собрание сочинений писателя, появляются новые материалы о его жизни и творчестве, публикуются многочисленные воспоминания, в том числе воспоминания профессора В. А. Десницкого, представляющие особый интерес.

В 30-е годы продолжается борьба за правильное истолкование творчества М. Горького. Лучшие критики ведут борьбу с вульгарными социологами, объявлявшими писателя идеологом мещанства, с формалистами, отрицавшими высокое художественное достоинство горьковских произведений. Особо важное значение имели статьи А. В. Луначарского.

Развернулось и изучение творчества М. Горького. Горьковская комиссия Института русской литературы под руководством В. А. Десницкого и С. Д. Балухатого выпускает первые научно-исследовательские сборники, посвященные изучению творчества М. Горького («М. Горький. Материалы и исследования»). Появляются первые фундаментальные библиографии о Горьком. Усиливается интерес к драматургии Горького.

В 1937 году по постановлению ЦИК СССР был организован музей и архив М. Горького. Институт мировой литературы АН СССР стал издавать сборники: «Горьковские чтения», «Архив М. Горького». Расширяется проблематика изучения творчества писателя. Наряду с монографическим изучением произведений М. Горького литературоведы поднимают такие проблемы, как М. Горький и современная ему литература, эстетические взгляды М. Горького (Б. Бялик), М. Горький-поэт, М. Горький и фольклор (Н. Пиксанов), тема труда в творчестве М. Горького (В. Ермилов) и др. Определяется круг исследователей творчества писателя.

Во время Великой Отечественной войны усиленно разрабатываются темы: патриотизм М. Горького, М. Горький — борец против фашизма и т. п.

Послевоенные годы ознаменовываются изданием тридцатитомного собрания сочинений М. Горького. Указав на существенные достоинства издания, докладчик подвергает критике ряд недостатков, в частности, неполноту, односторонний отбор произведений и писем писателя, неоправданные купюры.

В послевоенные годы исследование творчества М. Горького сосредоточилось преимущественно вокруг проблем: М. Горький и партия, М. Горький и В. И. Ленин, революционная деятельность М. Горького (работы С. Касторского, А. Волкова, И. Новича, Б. Бялика и др.). Более широкое освещение получила проблема М. Горький и судьба русского реализма конца XIX — начала XX века и Горький и социалистический реализм (работы Б. Бурсова и др.). Разрабатывается проблема традиции и новаторства в творчестве М. Горького (работы Б. Михайловского, Б. Тагера и др.). Изучаются горьковские традиции в советской литературе (работы Н. Венгрова, В. Ковалева, А. Бушмина и др.). Ряд работ написан на тему «М. Горький в борьбе за мир и демократию». Литература о М. Горьком обогатилась исследованиями о драматургии писателя. Очень широко изучаются отдельные произведения писателя.

Вместе с тем целый ряд тем, в частности, такая тема, как «М. Горький и литературное движение современной ему эпохи» (в особенности периода 1907—1916 и 1917—1936 годов), требует усиленной дальнейшей разработки. Создание новых работ на эти темы — очередная, трудная и почетная задача советских литературоведов.

Доклад на тему «Советская литература в борьбе за коммунизм» сделал доктор филологических наук В. А. Ковалев. Основные положения этого доклада подробно освещены в статье В. А. Ковалева «Утверждающий пафос советской литературы», помещенной в настоящем номере журнала (см. стр. 59—74).

60-74

Б. БЕССОНОВ

lib.pushkinskijdom.ru

В ТВОРЧЕСКИХ СЕКТОРАХ ИНСТИТУТА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Большие и ответственные задачи стоят перед **сектором народного творчества**, подготавливающим многотомное издание «Памятники русского фольклора» («Свод русского фольклора»). В 1957 году сектор приступил к осуществлению этого издания по четырем основным жанрам: исторические песни, былины, сказки и лирические песни. К концу года сектор завершил подготовку пяти первых томов.

Серию «Исторические песни» открывает том «Исторические песни XIII—XVI веков» (отв. ред. Б. Н. Путилов). Этот обширный том содержит свыше 550 текстов (из которых 180 печатаются впервые) и 80 нотных приложений. В нем приведены все известные печатные, архивные и собранные во время экспедиций материалы. В работе над томом составители исходили из принципов, признанных наиболее верными для данного типа издания. Песни располагаются в историко-хронологическом порядке, соответственно их содержанию. Данный том отличается от предшествующих изданий подобного типа полнотой приведенных текстов. Это не антология, а полный свод известных в настоящее время исторических песен XIII—XVI веков. Наряду с этим издание является критическим: оно не заменяет и не суммирует предыдущих изданий, а в некотором смысле отменяет их. При отборе опубликованных ранее текстов была проведена большая работа по их сличению, что позволило обнаружить в ряде случаев скрытые перепечатки или подделки, имеющиеся в некоторых прежних изданиях. Тщательно проверенные с точки зрения их подлинности и выверенные текстологически, тексты снабжены комментариями, написанными с учетом всей литературы вопроса. В них определяется конкретно-историческая основа возникновения песенных циклов, дается общая характеристика произведения и имеющихся его редакций. Во вступительной статье дано определение и общая характеристика исторической песни XIII—XVI веков.

Серия «Былины» открывается томом «Русская былина в ранних записях и пересказах (XVII—XVIII вв.)», подготовленным под руководством А. М. Астаховой. Этот том посвящен мало изученной, но актуальной теме. До сих пор ранние записи и обработки былин, находившиеся обычно в составе рукописных сборников, не были даже полностью учтены. В настоящем томе из 44 былинных текстов 10 публикуются впервые, устанавливается единая система передачи старинных текстов, строго выдержан единый текстологический принцип. Том дает исчерпывающее представление о былине в тех формах, в каких она была отражена письменной культурой XVII—XVIII веков. Кроме ранних записей былин, том содержит косвенные материалы, дающие представление о бытовании былин в этот период. В данном издании сделана также попытка разобраться в природе каждого текста, установить тип записи и книжной обработки былины.

Серию «Лирические песни» начинает подготовленный к печати том «Народные песни в изданиях последней трети XVIII века» (отв. ред. Н. П. Колпакова). В состав данного тома выделены подлинно народные песни крестьянского и городского репертуара XVIII века, имеющиеся в текстовых и нотных изданиях последней трети XVIII века. Этот том включает тексты 800 песен; в комментариях, составленных к ним, содержится много интересных наблюдений над поэтическим строем песен, вскрываются их жанровые признаки.

Завершена подготовка тома, открывающего серию «Сказки» — «Сказки в записях и публикациях первой половины XIX века» (сост. Н. В. Новиков). Этот том содержит сказки, записанные в первой половине XIX века. Они расположены по трем основным разделам: а) сказки лубочных изданий, б) сказки, составляющие отдельные собрания частных лиц (А. С. Пушкина, Б. Броницына и др.), в) сказки, имеющиеся в разрозненных записях. Материал для тома почерпнут как из печатных, так и из рукописных источников; том снабжен вступительной статьей, комментариями к текстам и приложениями.

Завершает план подготовки издания 1957 года том, продолжающий серию «Исторические песни» — «Исторические песни XVII века» (отв. ред. А. Н. Лозанова). Том включает все известные публикации, рукописные тексты, а также нотные записи песен о событиях XVII века. Открывающая том вступительная статья характеризует развитие жанра исторической песни в XVII веке; комментарии раскрывают особенности каждого текста, выясняют закономерности его распространения.

В 1957 году начата также подготовка тома серии «Сказки» — «Сказки в записи А. И. Никифорова» (сост. и отв. ред. В. Я. Пропп), в состав которого войдут неопубликованные записи известного собирателя.

Подготовленные к печати тома являются лишь первым этапом в решении задач, стоящих перед сектором. В ближайшие годы сектор планирует осуществить издание 17 томов «Свода». В 1958 году начинается подготовка таких томов, как «Исторические песни разинского цикла» (сост. А. Н. Лозанова, Б. Н. Путилов, Л. С. Шептаев), «Исто-

lib.pushkinskijdom.ru

рические песни XVIII века» (сост. О. Б. Алексеева, Л. И. Емельянов), «Исторические песни XIX века» (сост. Л. В. Домановский, Э. С. Литвин), «Новые записи печорских и беломорских былин» (сост. А. М. Астахова, Э. Г. Бородина, Н. П. Колпакова, Н. К. Митропольская), «Северные причитания» (сост. В. Г. Базанов), «Собрание сказок и песен Иваницкого» (сост. Н. В. Новикова), «Песни Печоры» (сост. Н. П. Колпакова, Ф. В. Соколов), «Песенное собрание С. М. Пономарева» (сост. П. Г. Ширяева) и других.

Сектором древнерусской литературы подготовлены к печати и находятся в издательстве XIV и XV тома «Трудов Отдела древнерусской литературы».

XIV том «Трудов» (редактор В. И. Малышев) посвящен чл.-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц в связи с ее семидесятилетием. Он содержит более 100 статей ученых Советского Союза и ряда зарубежных стран. Тематика работ отражает широкий круг научных интересов В. П. Адриановой-Перетц (древнерусская литература и русский литературный язык XI—XVII веков, русский фольклор и украинская литература, русский театр XVII века и общие вопросы развития филологической науки).

К IV Международному конгрессу славистов будет выпущен XV том «Трудов» (под редакцией Д. С. Лихачева). Том включает исследования славистов Советского Союза, Болгарии, Румынии, ГДР и других стран, посвященные изучению взаимовлияний древней русской литературы и других средневековых славянских литератур. Ряд статей посвящен «Слову о полку Игореве», переводной литературе древней Руси, методике публикации средневековых текстов. В томе помещены критические обзоры и библиографии работ по славистике, подготовленные советскими и зарубежными исследователями.

Закончена работа над книгой «Послания Иосифа Волоцкого» (подготовка текста и комментарии А. А. Зимина и Я. С. Лурье; автор вступительной статьи и редактор И. П. Еремин). Книга содержит текст «Посланий», комментарии и исследование этих выдающихся произведений русской публицистики конца XV — начала XVI века. «Послания Иосифа Волоцкого» — важнейший памятник идеологической борьбы периода образования Русского централизованного государства, большое внимание в посланиях уделено крестьянскому вопросу. Вместе с тем эти произведения являются памятником языка, широко отражающим просторечие XV—XVI веков.

В книге Г. Н. Моисеевой «Валаамская беседа» (редактор Д. С. Лихачев) исследован важный памятник русской публицистики середины XVI века, заключающий в себе большой материал для понимания сложной и упорной борьбы передовой группы феодалов XVI века — дворянства — за обладание землями церкви и монастырей и за превосходство власти светского государя над властью духовенства. Публикация осуществлена по двум редакциям. К исследованию привлечены все известные списки, причем 29 из них рассматриваются впервые.

Подготовлена также книга Н. А. Мещерского «„История Иудейской войны" Иосифа Флавия в древнерусском переводе» (редакторы В. В. Данилов и Р. П. Дмитриева), представляющая собой критическое издание одного из важнейших произведений древнерусской переводной литературы Киевского периода. В основу издания положен новый, ранее не издававшийся список с наилучшей сохранностью текста — текст Виленского хронографа XVI века (с разночтениями по восьми рукописям). Н. А. Мещерским установлено, что переводчик пользовался не дошедшим до нас греческим списком, передающим в некоторых случаях текст оригинала более правильно, чем сохранившийся греческий текст Флавия. Вступительная статья раскрывает историю текста, время составления перевода, дает характеристику языка произведения. Значительное место в книге уделено вопросу переводческого мастерства. К книге приложен указатель редких древнерусских слов, личных имен и географических названий.

Публикацию и исследование одного из интереснейших демократических произведений новгородской литературы времени присоединения Новгорода к Московскому государству содержит книга «Повести о житии Михаила Клопского» (подготовка текстов и статья Л. А. Дмитриева, редактор И. П. Еремин). В статье исследователя анализируются литературно-художественные особенности произведения и их развитие в процессе переработок памятника. В книге опубликованы тексты всех редакций «Жития Михаила Клопского» с учетом данных всех списков этих редакций, дошедших до нашего времени.

Сектором новой русской литературы при участии сотрудников Института мировой литературы им. А. М. Горького подготовлен коллективный двухтомный труд «История русской критики» (отв. редактор Б. П. Городецкий). Авторский коллектив на основе ленинской периодизации русского исторического процесса создал труд, в котором рассматривается развитие русской литературной критики от ее истоков до 1917 года. Первый том охватывает обширный период от первых литературно-критических выступлений в России (литературно-критические суждения в русской литературе до XVIII века, литературная критика XVIII века) до

lib.pushkinskijdom.ru

начала разночинно-демократического периода русского освободительного движения. Сюда включены как общие обзорные статьи (о декабристской критике, критиках «чистого искусства» и т. д.), так и персоналии, в которых рассматриваются критические суждения Пушкина, Гоголя, Некрасова, Островского, деятельность Белинского, Герцена и др.

Второй том включает материал, характеризующий процесс развития русской литературной критики с середины XIX века до Великой Октябрьской социалистической революции. Каждый том открывается обзорной статьей об основных линиях развития русской литературной критики в рассматриваемый период.

По полноте материала, подобранного и проанализированного в издании «История русской критики» превышает все исследования дореволюционной и советской науки, относящиеся к этой теме.

В 1958 году выйдет в свет последний, XIII том, завершающий Полное собрание сочинений В Г Белинского (1953—1958), печатающееся по постановлению Совета Министров СССР от 10 декабря 1947 года. XIII том состоит из двух полутомов. Первый полутом (отв. редактор Ф Я. Прийма) содержит предисловие, тексть 142 статей, рецензий и заметок, выделенных в раздел «Dubia», список переводов, примечания и приложения. Второй полутом (отв. редактор Б. В. Томашевский) содержит указатели. Помимо указателя произведений Белинского и аннотированного именного указателя в этом полутоме имеется предметный указатель, включающий основные философские, общественно-политические и литературно-исторические понятия, содержащиеся во всех предыдущих томах. Вводная статья к XIII тому дает краткий очерк истории изучения текстов Белинского и характеристику предшествовавших изданий его сочинений.

Тургеневской группой сектора новой русской литературы осуществляется академическое издание Полного собрания писем И. С. Тургенева, вызывающее огромный интерес советской и зарубежной общественности В настоящее время подготовлены к печати первые три тома. Том I включает письма 1831—1852 годов (отв. редактор М. П. Алексеев), том II — 1853—1856 годов (отв. редактор Б. М. Эйхенбаум) и том III — 1857—1859 годов (отв. редактор Н. В. Измайлов). В общей сложности в этих томах содержится 1684 письма Тургенева к различным адресатам, начиная с первых дошедших до нас писем 1831 года. Письма печатаются по автографам, находящимся в различных архивохранилищах СССР и за рубежом. Последние выписываются в фотокопиях, микрофильмах и т. д. Для этой цели группа устанавливает всё расширяющиеся связи с зарубежными учреждениями и отдельными лицами. Письма, написанные на иностранных языках, приводятся в оригинале и сопровождаются переводами.

Помимо текстов, тома содержат: 1) подробный текстологический, библиографический, историко-литературный и реальный комментарий к каждому из писем; 2) аннотированный именной указатель адресатов с характеристикой их отношений к Тургеневу и т. д.; 3) «движение переписки», т. е. хронологический список писем Тургенева и к нему (входящих в данный том, напечатанных в других изданиях или не сохранившихся и известных лишь по упоминаниям).

К настоящему времени исследователями учтено около 6000 писем Тургенева. Работа над изданием продолжается.

Ряд трудов подготовлен в последнее время сектором советской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР.

Среди них можно назвать вышедшую в издательстве Академии наук СССР книгу доктора филологических наук К. Д. Муратовой «М. Горький в борьбе за развитие советской литературы».

М. Горький показан в этой книге как выдающийся деятель советской культуры, борец за новую литературу и активный участник ее, как один из первых организаторов молодых литературных кадров.

Задача книги — выяснить, какова была роль Горького — художника, критика и организатора литературы в литературной борьбе 20-х и 30-х годов и в чем выражалось его воздействие на творческую практику советских писателей.

Особое внимание в книге уделено борьбе Горького за тесную связь литературы с жизнью советского народа и за ее художественное мастерство Литературно-критические взгляды Горького анализируются в книге в связи с их формированием в процессе становления новой литературы.

Книга вводит в научный оборот много новых фактов общественно-литературной биографии Горького, автор использует малоизвестные печатные материалы и архивные источники.

Основная часть статей VII тома «Вопросов советской литературы» (редакторы В. А. Ковалев и А И. Павловский) посвящена теоретическим проблемам, важным для выяснения закономерностей развития литературы социалистического реализма как нового этапа в развитии мировой литературы. Профиль сборника определяют статьи, раскрывающие утверждающий пафос советской литературы. В сборнике показано значение высказываний В. И. Ленина о со-

lib.pushkinskijdom.ru

ветской действительности для понимания утверждающего пафоса нашей литературы, анализируется эволюция героя в советской поэзии 20-х годов, прозе 20—30-х годов, в драматургии («Человек с ружьем» Н. Погодина). Исследуется проблема историзма (на материале произведений 20—50-х годов о гражданской войне) и интернациональная тема в советской литературе. Сборник содержит статью, посвященную итогам и задачам изучения повести М. Горького «Мать», имеющей исключительное значение для становления литературы социалистического реализма. Особая статья дает оценку недавно развернувшейся в литературоведении дискуссии о предмете искусства.

В «Историко-литературном сборнике» (редколлегия: В. Г. Базанов, В. Е. Гусев, В. А. Ковалев) публикуются работы молодых исследователей, посвященные проблемам советской и русской классической литературы, а также фольклора. В статьях освещаются некоторые малоисследованные вопросы советской литературы (советский исторический роман 20-х годов, тема интернационализма в творчестве Н. Тихонова, художественное мастерство А. Толстого), анализируются новые материалы по истории русской литературы XIX века (история создания поэмы Н. А. Некрасова «Дедушка», ранняя марксистская критика об изучении народного творчества и др.). Авторы критически пересматривают некоторые установившиеся взгляды по таким вопросам, как проблема трагического в «Тихом Доне» М. Шолохова, генезис жанра исторической песни и т. д. В статьях, выдвигающих новые точки зрения и привлекающих новый фактический материал, естественно встречаются отдельные дискуссионные положения, которые могут быть более полно выяснены в процессе изучения затронутых вопросов.

ОБСУЖДЕНИЕ ИТОГОВ ЛИТЕРАТУРНОГО ГОДА В ЛЕНИНГРАДЕ

25 февраля 1958 года в Доме писателей им. Маяковского состоялось совместное заседание Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и Ленинградского отделения ССП, посвященное итогам прошлого литературного года. С докладом «Произведения ленинградских писателей в 1957 году» выступил сотрудник Института русской литературы П. Выходцев. Не ставя своей задачей охарактеризовать все произведения ленинградских писателей минувшего года, докладчик остановился на некоторых основных тенденциях в развитии литературы.

1957 год был годом необычным,— сказал в начале своего выступления П. Выходцев,— это был год сорокалетнего юбилея первого в мире социалистического государства. И понятно, что отражение исторического прошлого нашего народа заняло наиболее видное место в творчестве ленинградских писателей. Октябрьской революции посвятили свои произведения А. Лебеденко («Лицом к лицу»), С. Спасский («1916 год»), И. Бражнин («Голубые листки»), В. Кукушкин («Питерская окраина»), Н. Брыкин («Искупление») и др.

Обращение писателей к теме революции — отрадный факт. Но обращение к исторической теме не должно заслонять от писателей современной тематики. А ведь из восьми больших романов этого года нет ни одного о наших современных буднях, о жизни тружеников — рабочих и крестьян. Лишь о некоторых из многих повестей можно сказать, что их авторы были взволнованы важными жизненными проблемами своего времени. Во многих повестях и романах отсутствует глубокое, подлинно поэтическое раскрытие темы народа.

Значительное место в докладе П. Выходцева было уделено поэзии. К числу наиболее интересных и глубоких явлений поэтической жизни выступавший отнес циклы стихов С. Орлова — «Из записной книжки», П. Кустова — «Год семнадцатый» и М. Дудина — «Сосны и ветер».

Докладчик коснулся и работы ленинградских критиков. Многие статьи,— сказал Выходцев,— привлекают внимание тем, что в них при обстоятельном анализе литературных явлений поднимаются важные и сложные вопросы художественного мастерства, выявляются общие и частные недостатки современной литературы. Однако очень часто еще критики не исследуют, а комментируют произведения, не замечают важных жизненных проблем, неверно ориентируют читателей и писателей. (В этой связи докладчик сослался на статьи В. Назаренко «О крупном и мелком» и «Практика типизации»).

Выступая в прениях, В. Каминский осудил проявлявшуюся еще недавно среди некоторой части критиков и писателей тенденцию, ведущую к снижению масштабности образов положительных героев в произведениях советской литературы.

Выступавшие сделали ряд критических замечаний в адрес докладчика. Так, В. Ковалев и В. Тимофеева отметили, что докладчик не показал всей остроты идейной борьбы с догматизмом и ревизионизмом, которая велась в минувшем году, а также подчеркнули, что в докладе следовало бы осудить стремление некоторых критиков «заземлить» образы положительных героев. В. Ковалев отметил,

lib.pushkinskijdom.ru

что А. Тамарченко в статье «Об отношении литературы к правде» («Звезда») по сути дела оправдывала «очернительные» тенденции в литературе, призывая прежде всего критиковать «те обстоятельства, которые надо изменить», а не носителей неправильных взглядов, нарушающих принципы советской жизни.

Роману Ю. Германа «Дело, которому ты служишь» в основном посвятили свои выступления Ю. Андреев и А. Эльяшевич.

Ю. Андреев в книге Ю. Германа увидел отрадные тенденции: автор в своем романе создал художественно убедительный образ человека цельного, преданного своему делу.

А. Эльяшевич назвал книгу Ю. Германа одним из самых удачных произведений, созданных ленинградскими литераторами в 1957 году. Вместе с тем критик выразил сожаление, что писатель не совсем верно воссоздал период 30-х годов и показал своего героя (Володю Устименко) в отрыве от среды, в одиночестве.

Важную тему о необходимости продолжения работы над задуманной М. Горьким «Историей фабрик и заводов» поднял в своем выступлении Д. Левоневский.

С критикой доклада П. Выходцева выступил Г. Макогоненко. Однако он ограничился лишь общими рассуждениями. Повисла в воздухе его попытка опровергнуть критические замечания докладчика в адрес некоторых ленинградских писателей. Макогоненко заявил, что лучшими произведениями 1957 года наряду с романом Г. Николаевой являются произведения А. Розена и Ю. Германа, но не проанализировал, в чем достоинства этих книг.

В прениях выступили также В. Назаренко, И. Эвентов, Ю. Герман, Е. Мин, Л. Ершов и Б. Костелянец.

Подводя итоги заседания, В. Базанов подчеркнул полезность такого рода обмена мнениями. Он выразил, однако, сожаление, что многие из выступавших в прениях, справедливо критикуя доклад, в то же время не попытались развернуть творческую дискуссию. Отмечая успехи ленинградской литературы за 1957 год, мы не должны утрачивать высоких критериев. Нам необходимо стремиться к дальнейшему объединению творческих усилий критиков и литературоведов, ибо и те, и другие в равной степени служат общему делу идейно-эстетического воспитания советского читателя.

ПУШКИНСКИЙ ДОМ В 1958 ГОДУ

В 1958 году коллектив сотрудников Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР будет продолжать разработку актуальных проблем, предусмотренных пятилетним планом научно-исследовательской работы Академии наук СССР «Основные этапы развития художественного реализма в мировой литературе», «Генезис и развитие метода социалистического реализма», «Закономерности исторического развития национальных литератур», «Взаимодействие и взаимосвязи национальных литератур», «История филологической науки».

Основной задачей Института, связанной с изучением художественного реализма, явится создание «Истории русского романа XIX—XX веков». Это будет двухтомный коллективный труд, подробный проспект которого уже составлен. Работа над «Историей русского романа» продлится до 1960 года. В течение 1958—1959 годов Институт подготовит также другой коллективный труд — «Особенности реализма русской литературы». Кроме того, проблема реализма будет разрабатываться на материале русской прозы, драматургии и поэзии XIX—XX веков в ряде монографий: Б. П. Городецкий «Лирика Пушкина», Б. С. Мейлах «Пушкин и литературное движение 1830-х годов», А. С. Бушмин «М. Е. Салтыков-Щедрин в 1880-е годы», Л. М. Лотман «А. Н. Островский и пути развития русской реалистической драматургии второй половины XIX века», Б. И. Бурсов «Лев Толстой как художник», А. М. Еголин «Некрасовская школа в русской поэзии XIX века», С. В. Касторский «Иван Бунин и развитие критического реализма XX века».

Важной научной задачей, подлежащей решению в 1958 году в связи с разработкой проблемы социалистического реализма, явится изучение основных этапов развития и жанрового своеобразия советского романа. Этой теме будет посвящен специальный коллективный труд сектора советской литературы Института. Кроме этого, в 1958 году будет продолжена работа над монографиями: «Поэтический язык В. Маяковского» (В. В. Тимофеева) и «Сатирическая проза 1920—1930-х годов» (Л. Ф. Ершов), а также начата работа над новой монографией «Проблема народности советской литературы и фольклор» (П. С. Выходцев).

Изучение литературного процесса XI—XVIII веков будет осуществляться в ряде монографий и коллективных сборников, в частности, в монографиях И. П. Еремина «Проблема художественного мастерства литературы Киевского периода», Н. А. Казаковой «Литература нестяжателей», С. Я. Лурье «Идеологическая борьба в русской литературе конца XV века», в коллективном труде «XVIII век» (вып. V).

Усилия вновь созданного в Инсти-

lib.pushkinskijdom.ru

туте сектора изучения взаимосвязей русской литературы с зарубежными литературами (руководитель — чл.-корр. АН СССР М. П. Алексеев) будут сосредоточены в 1958 году на работе по созданию сборника теоретических статей и литературных материалов на тему: «Русский реализм и развитие европейских литератур XVIII—XIX веков». Проблеме изучения взаимодействия братских славянских литератур посвящена завершаемая в 1958 году монография Ф. Я. Приймы «Т. Г. Шевченко и русская литература XIX века».

В связи с изучением истории филологической науки в плане Института на 1958 год большое внимание уделено работе по составлению ряда научных аннотированных библиографий по разным разделам истории русской литературы и отдельным писателям (А. С. Пушкин, М. Горький). В первую очередь следует назвать коллективную работу нового сектора источниковедения и библиографии под руководством К. Д. Муратовой — четырехтомную «Библиографию истории русской литературы», которая явится важным пособием для всех изучающих русскую литературу на всем протяжении ее развития. Теоретическая разработка проблемы истории филологической науки будет представлена в монографии В. Е. Гусева «Русская фольклористика конца XIX — начала XX века», работа над которой начнется в 1958 году.

В плане научно-исследовательских работ Института на 1958 год значительное место займет раздел «Вопросы текстологии, издания литературных памятников и сочинений классиков». Расширяя этот раздел, Институт руководствовался постановлением Президиума АН СССР от 20 января 1956 года, обязывающим продолжить «развитие лучших научных традиций, сложившихся за годы научной деятельности Института и определяющих его профиль в области: ...б) текстологии и издания классиков, в) изучения древнерусской литературы, г) изучения... русского народного творчества».

Как и в прежние годы, большое внимание в плане уделено изданию памятников русской литературы и народного творчества. Особую важность представляет подготовка к печати собраний сочинений Феофана Прокоповича (завершается в 1958 году), В. В. Капниста в 2 томах, Д. И. Фонвизина в 3 томах, Полного собрания писем И. С. Тургенева в 10 томах (будут утверждены к печати IV и V тома).

В 1958 году будет утвержден к печати сборник «Литературный архив», вып. VI, куда войдут материалы по истории литературы начала XX века и начнется подготовка выпуска VII, в котором будут опубликованы документы и материалы, характеризующие связи русской литературы с зарубежными литературами, а также будет завершена авторская работа над очередным томом «Описаний изобразительных и рукописных материалов Пушкинского дома», посвященным русским революционным демократам.

Особый интерес представит подготовляемая к печати так называемая «тагильская находка» — переписка Карамзиных о Пушкине (1836—1837).

Теоретической разработке проблем текстологии посвящена монография Д. С. Лихачева «Текстология древнерусских литературных произведений».

1958 год ознаменуется рядом научных конференций и дискуссий. Среди них в первую очередь следует назвать теоретическую конференцию, посвященную 75-летию со дня смерти К. Маркса, научную сессию, посвященную И. С. Тургеневу (в связи с 75-летием со дня смерти); дискуссию об особенностях русского реализма; конференцию, посвященную итогам творчества ленинградских писателей за 1957 год; Всесоюзное совещание фольклористов, посвященное современному состоянию и актуальным проблемам фольклористики. Кроме того, Институт примет участие в подготовке и проведении IV Международного съезда славистов, который состоится в Москве осенью 1958 года. В числе докладчиков на этом съезде есть и сотрудники Института — члены-корреспонденты АН СССР М. П. Алексеев и Д. С. Лихачев доктор филологических наук П. Н. Берков.

Подписано к печати 29 марта 1958 г. М-26224. Бумага 70×108¹/₁₆. Бум. л. 8⁷/₈. Печ. л. 17³/₄=24,31 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 26,01. Тираж 10000. Заказ № 237.

Типография № 4 УПП Ленсовнархоза. Ленинград, Социалистическая, 14

lib.pushkinskijdom.ru