

Русская литература

№ 4

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1958

Журнал выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

В. Саянов. Насущные задачи литературного движения	3
Б. Бурсов. О национальном своеобразии и мировом значении русской классической литературы (статья четвертая)	13
В. Гусев. Проблемы эстетики и фольклор	40
В. Адрианова-Перетц. Об основах художественного метода древнерусской литературы	61
Д. Максимов. «Мцыри», поэма Лермонтова	71
А. Лебедев. От Рахметова к Волгину (к проблеме эстетического своеобразия Чернышевского-художника)	98
А. Бритиков. Григорий Мелехов и Акулиня Астахова	123
В. Бузник. Поэты третьего поколения (С. Гудзенко, М. Дудин, М. Максимов, С. Орлов) :	139
А. Хайлов. Путь к «другу-читателю» (заметки о творчестве Михаила Пришвина).	163

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

И. Голуб. Неизвестное стихотворение К. Н. Батюшкова	175
Н. Бельчиков. Стихотворные опыты П. Н. Ткачева	178
Материалы о жизни и творчестве А. Блока:	
Л. Долгополов. Неизвестная автобиография А. Блока	188
В. Лакшин. Блок и Станиславский (неизвестные письма А. Блока)	189
А. Тове. Констанция Гарнет — переводчик и пропагандист русской литературы	193
Ни Жуй-тинь (<i>Китай</i>). Л. Толстой в Китае	200
Л. Резников, Э. Лахти. «Рассказ о мальчике, который хотел стать таким, как Данко»	205

(См. на обороте)

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. Ковалев. Восприятие творчества Леонова за рубежом	209
Ф. Прийма. Достоинства и промахи большого исследования	223
В. Пугачев. Ценный сборник о Чернышевском	229
И. Машбиц-Веров. Облик советского писателя	235
ХРОНИКА.	239
Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1958 году	253

Редакционная коллегия:

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

НАСУЩНЫЕ ЗАДАЧИ ЛИТЕРАТУРНОГО ДВИЖЕНИЯ

О многом думаешь на нынешнем историческом рубеже, но сегодня хочется сказать о самом главном: о том, что мы гораздо богаче дарованиями, чем думаем сами; о национальном своеобразии русской литературы; о воспитании литературной молодежи; о борьбе с ревизионизмом. Конечно, много и других важных вопросов предстоит решить нам. Но именно эти кажутся мне особенно важными, и о них хочется поговорить на страницах журнала «Русская литература».

1

Русская литература... Когда думаешь о ее героическом пути, о сделанном ею для человечества, о ее замечательных людях, о ее великих созданиях, чувство гордости наполняет душу. Мы знаем, как сильно было чувство любви к ней у В. И. Ленина. К родной литературе обращался он всегда: и в глуши сибирской ссылки, и с трибуны всероссийских съездов. Одно из самых замечательных выступлений Владимира Ильича в печати начинается стихами великого русского национального поэта. Ленин обратился к ним, взволнованно думая о судьбах родины.

Это было в 1918 году. Вспомним то далекое время. Незабываемые и нечеловечески трудные дни нашей первой весны. Еще идет война с германским империализмом. Молодая советская республика очень слаба. Армия революции только создается. Измученной стране нужен мир, нужна передышка. По точному смыслу слова, впервые введенного в широкий оборот великим знатоком русского языка В. И. Лениным, это значит: стране нужно перевести дух, ей нужен небольшой отдых, ей нужно только отдышаться... Нужно сохранить завоевания великого Октября, нужно хоть немного окрепнуть. В борьбе за Брестский мир много драматических событий. Большая группа коммунистов, считающих себя «левыми», выступает против Ленина. На съезде нет единогласия. Против решения о мире голосуют 12 делегатов из 46. Четверо воздерживаются. Поведение «левых» грозит единству партии. В дни Бреста Ленину приходится бороться с многими известными коммунистами, со старыми товарищами по дореволюционным годам. Напряженно он думает в то трудное время о прошлом родины и ее будущем, о пути величия и славы, по которому пойдет родная страна в ближайшие годы.

В марте 1918 года появляется в «Известиях» статья В. И. Ленина «Главная задача наших дней», эпиграфом к которой поставлены стихи Некрасова:

Ты и убогая, ты и обильная,
Ты и могучая, ты и бессильная
— Матушка-Русь!

Ленин говорит в ней о нашей непреклонной решимости «добиться во что бы то ни стало того, чтобы Русь перестала быть убогой и бессиль-

ной, чтобы она стала в полном смысле слова могучей и обильной».¹ Так из яркой поэтической метафоры рождается политическая формулировка исключительно важного, исторического значения. В стихах великого русского поэта находит Ленин переключку с тем, что его волновало.

Как глубоко отражена в этом эпизоде обобщающая сила русского поэтического слова!

В наши дни русская классическая литература завоевала признание во всем мире. Это накладывает на нас, советских художников слова, большую ответственность. Мы пишем на языке, на котором творили Пушкин, Толстой, Тургенев, Островский, Щедрин. Порой ощущение масштаба их дарований сковывает наши силы. И все-таки нам незачем прибедняться. Выросли и в наше время замечательные мастера русского слова. Мало того, мне кажется, что мы не очень-то ясно представляем истинное богатство современной русской литературы. Мы до сих пор живем в ограниченном кругу имен и книг. Пресловутая «обойма» еще давит на наше сознание, сужает наши горизонты, ограничивает круг наших представлений о современной русской литературе.

Мы гораздо богаче писателями, книгами, творческими направлениями, чем кажется иным недалновидным людям. Еще совсем недавно мы, говоря о современной русской литературе, ограничивали беседу кругом имен московских и ленинградских авторов. Сегодня это уже невозможно. На бывшей «периферии» выросло много замечательных культурных центров. Талантливые писатели завоевывают всесоюзное признание, печатаясь не только в Москве и Ленинграде, но и в родных городах. Журналы, созданные «на местах», вступают в творческое соревнование с журналами, издающимися в Москве и Ленинграде.

Мы еще мало пишем о замечательном творческом процессе, происходящем сегодня, мало занимаемся им. А он очень важен для дальнейшего развития русской литературы. . . На самом-то деле: недавно было еще время, когда Бажовы и Арсеньевы казались редким исключением из правила. Сегодня дело обстоит иначе. «От земли и городов» идет настоящее пополнение в русскую литературу, и можно не сомневаться, что лицо ее станет иным в шестидесятих годах нашего века. Тогда уйдет в прошлое примелькавшийся тип литературного гастролера, когорый ездит «на места» за материалом. «Местный» материал будет разрабатываться писателями, выросшими и развившимися в непосредственном долгодетнем общении с людьми, которые становятся героями их книг, и нужно ли напоминать, что это необычайно усилит нашу литературу, обогатит ее, раскроет перед нами новые просторы. . . Обогащение коренного русского языка явится несомненным последствием роста литературы. Много лет мы боролись с «диалектизмами», и сегодня, подводя итоги нашей борьбы с провинциальностью в литературном языке, можем гордиться большими достижениями. Конечно, коренной русский язык — общерусский язык, на котором написано столько гениальных книг. Но прислушайтесь внимательно к языку классиков — и вы заметите, как при всем несомненном сходстве он отличен у каждого из них. Смело вводят они в свои книги полубившиеся им слова, созданные в глубине России и еще не вошедшие в общелитературный обиход. Они непрерывно обогащают язык своих книг новыми понятиями и словами. Толстой и Тургенев, Аксаков и Островский, Щедрин и Глеб Успенский, Лесков и Достоевский, Блок и Маяковский показали нам, как много значит бережное отношение к коренному русскому слову — главному богатству нашей литературы. Но как они гордились всем новым, что им удалось ввести в язык! Вспомните, как гордился

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 27, стр. 137.

Достоевский одним только словом «стушеваться», которое он ввел в общий обиход. Заметим, кстати, что великий писатель ошибался, думая, что он ввел в литературу одно новое слово. Их неизмеримо больше на страницах его книг. . .

Русский язык — общенароден, и все же живая речь сибиряка имеет оттенки, которых нет в разговоре воронежца, а житель Астрахани говорит чуть-чуть иначе, чем костромич. Вот именно это «чуть-чуть» и должен показывать писатель, живущий среди народа и внимательно слушающий к его речи.

Только непрерывная, длительная связь со своими героями обогащает языковую палитру писателя.

Новый тип писателя, создающийся сегодня, внесет много нового и значительного, по-настоящему важного в язык художественных произведений.

Мне уже приходилось отмечать, как мало внимания уделяют современные писатели фольклору.

Порой просто поражаешься, как мы нечутки и невнимательны к тому, что создается в народной среде. Много раз присутствовал я на сообщениях писателей, побывавших в «творческих командировках» на «местах», и ни одного-то случая, когда читались новые фольклорные записи, не запомнил.

Мне вспоминается старый по возрасту участник Отечественной войны драматург Я. Задыхин. Он делал, на мой взгляд, большое и нужное дело. Я встретился с ним во время боев за Ленинград в одной из дивизий, стоявших на правом берегу Невы. В то время я пользовался каждым случаем, чтобы сделать в своих тетрадях запись бесед, которые вели солдаты. Впоследствии извлечения из этих записей составили «Солдатские разговоры» моего дневника блокадных лет. Однажды при моем разговоре с солдатами присутствовал Я. Задыхин. После беседы он подошел ко мне и показал туго набитую полевую сумку.

— Здесь тоже записи солдатских разговоров, — сказал он, улыбаясь. — Но у меня их больше, чем у вас. Хотя, впрочем, я не хвастаю. . .

Его материалы заинтересовали меня, но на другой день я уехал из дивизии и не успел познакомиться с ними. А вскоре после войны он умер, и записи его бесследно пропали. А жаль! Наверно, пригодились бы они каждому, интересующемуся народной жизнью в военные годы. Ведь он непрерывно записывал разговоры, которые вели солдаты. Почему немногие из опытных литераторов, находившихся на войне, занимались этим? Почему и сегодня, в мирных условиях, так мало у наших писателей интереса к устному народному творчеству?

2

После создания Союза писателей РСФСР было у нас много толков о национальном своеобразии русской литературы. Вопрос очень важный, и немудрено, что он вызывает такой глубокий интерес.

В чем национальное своеобразие книг наших классиков? Прежде всего, конечно, в богатстве их идей, в правдивом раскрытии особенностей того пути, по которому шло историческое развитие России. Тогда, когда создавались лучшие произведения русской литературы, Россия была страной отсталой, и только революционные преобразования могли ее вывести на новый путь. Эти преобразования, осуществленные волей Коммунистической партии, руководимой великим Лениным, изменили лицо нашей страны. Сейчас она идет впереди мирового социального и технического прогресса, стала оплотом мира во всем мире, маяком надежды для всех угнетенных на земле. Показ ведущей роли России в развитии совре-

менной жизни, несомненно, составит первую черту национального своеобразия современной русской литературы. Особенно важно при этом показать, что Российская Федерация неотделима от всех Советских республик, что достижения русского народа неотделимы от успехов украинского, белорусского и других советских народов.

Советский патриотизм вошел в нашу жизнь как живое выражение братской любви и дружбы свободных народов. Глубоко раскрывая содержание этого понятия, мы тем самым поможем отображению в литературе новых характеров людей нашего времени.

Каждый народ имеет своеобразный уклад жизни, складывающийся из множества черт. Одни из них хорошо видны сразу, при первом знакомстве с народной жизнью, другие можно раскрыть только после глубокого изучения и многолетних наблюдений. Их совокупность и образует народный характер.

Народное бытие складывается в значительной степени из быта. В нем находят глубокое выражение преобразования, осуществленные в обществе. Быт — это жизнь простых людей, составляющих основу общества, жизнь рабочего класса, колхозного крестьянства, нашей интеллигенции. Без глубокого знания нового бытового уклада нельзя понять национальный характер, как он сложился сегодня.

Помнится, в свое время обвиняли в бытовщине А. Н. Островского. А можно ли глубоко понять русскую жизнь, не зная каждой строки, написанной нашим гениальным драматургом? Конечно, другими стали теперь русские характеры, иная стала русская жизнь, но самобытность русского человека, цельность его натуры, душевный размах, неодолимое стремление к нравственной правде характерны для нашей эпохи так же, как и для эпохи Островского.

Писатель, поднимающий глубокие пласты жизни, находит в народном быте множество явлений, раскрывающих народный характер. Вспомните хотя бы те главы «Войны и мира», где обычная, казалось бы, чисто бытовая сцена дает повод к широчайшим обобщениям, касающимся именно вопроса о национальном характере русского человека. Вспомним эту сцену. Наташа Ростова вместе со своими братьями приезжает в небогатое имение дядюшки, приезжает верхом, что удивляет его дворовых. Толстой приводит разговоры дворовых о Наташе:

«— Аринка, глян-ка, на бочку сидит! Сама сидит, а подол болтается. . . Вишь и рожок!

— Батюшки-светы, ножик-то. . .

— Вишь татарка!

— Как же ты не перекувырнулась-то? — говорила самая смелая, прямо уж обращаясь к Наташе».

Мы видим, как недоверчиво относятся простые люди к Наташе, с каким пренебрежением, с какой усмешкой они говорят о ней.

В начале главы великолепно показано, как чужда мужикам повадка молодой барыни. И вдруг, когда у дядюшки танцуют под аккомпанемент гитары, «Наташа сбросила с себя платок, который был накинут на ней, забежала вперед дядюшки и, подперши руки в боки, сделала движение плечами и стала.

«Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала, эта графинечка, воспитанная эмигранткой-французенкой, этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые *pas de châte* давно бы должны были вытеснить? Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, не изучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка».

С присущим Толстому умением образно показывать глубочайшие движения души, в короткой сцене сказано о самом главном в характере

Наташи. В дальнейшем повествовании цитируемая сцена играет исключительно большую роль, объясняя патриотическое поведение любимой героини Толстого в дни Отечественной войны 1812 года.

Так, из глубокого изучения бытовых подробностей рождаются большие идеи гениального произведения русской литературы.

Если мы мысленно представим самых значительных героев классической русской литературы от Онегина и Печорина до героев «Что делать?» и «Матери», мы найдем в их облике объединяющее этих людей разных убеждений и разного отношения к действительности чувство национальности.

В русской литературе есть много писателей, незаслуженно забытых, которые очень много сделали для глубокого раскрытия особенностей русского национального характера. Назову только одного из них — Сергея Васильевича Максимова. Огромный материал, собранный в его книгах, к сожалению, почти не стал достоянием современных читательских поколений. Конечно, многое в книгах Максимова устарело, многое неприемлемо для нас, но сколько ценного и поучительного материала в двадцатитомном — и далеко не полном! — собрании его сочинений, изданном в 1908—1913 годах. . .

Нужно всерьез подумать о том, чтобы переиздать лучшее из написанного за долгие годы литературной деятельности такими замечательными писателями, как Максимов, глубоко наблюдавшими народную жизнь.

Особенное внимание надо обратить на вопросы, связанные с художественной формой.

Как мы знаем, культура советских народов является социалистической по содержанию и национальной по форме.

Национальные особенности русской литературы проявляются ярче всего в богатстве русского языка. Пожалуй, никто из писателей так хорошо не сказал о нем, как Тургенев в знаменитом стихотворении в прозе.

Каждого человека, читающего современные западноевропейские стихи, поражает одно обстоятельство.

Большинство современных стихов на английском, испанском, итальянском языках написано без рифмы. Иной читатель находит в отказе от рифмы явное проявление декадентщины. На самом деле причина отказа многих поэтов от рифмы вызвана, на мой взгляд, причинами, лежащими в самих свойствах этих языков: и рифмический строй гораздо беднее, чем в русском языке. У нас же перед поэтами, вступающими в литературу, открываются огромные, почти неисчерпаемые возможности в области рифмы. У поэтов, пишущих по-английски или по-испански, возможности обогащения рифмы гораздо меньше. Так и будет, вероятно, существовать одновременно рифмованный, по преимуществу, русский стих рядом с безрифменным западным стихом. Какой лучше? Так ставить вопрос, конечно, неправильно. Речь в данном случае идет лишь о том, что дает национальное своеобразие русскому стиху.

Истоки поэзии — в народном стихе, в народной песне. Поэты должны брать от народного творчества, от глубинных источников народного эпоса еще больше, так как только на этом пути можно добиться настоящих творческих побед.

3

Как у нас обстоит дело с воспитанием литературной молодежи?

Мне кажется, что этот вопрос приобретает в наши дни особенно важное значение.

Мне довелось однажды побывать в Полтавском музее Короленко и удалось там познакомиться с одной рукописью начинающего автора,

которую правил Владимир Галактионович. Удивили меня тогда два обстоятельства. Во-первых, поразила близость правки Короленко к тем принципам, которыми руководствовался при работе с начинающими авторами Горький. Во-вторых, удивило, какой большой труд вложил Короленко в рукопись начинающего.

Видно было, что много времени затратил великий писатель, обрабатывая чужую, ничем не выдающуюся рукопись. Теперь немало людей, которые обвиняют современных писателей, что они плохо воспитывают молодое поколение пишущих. Нередко, упрекая современников, ставят им в пример Горького и Короленко, так много сделавших для воспитания молодежи.

Слов нет, в очень многих случаях труд, затраченный великими писателями, принес серьезный результат. Короленко и в особенности Горький необычайно много сделали для развития русской литературы. Они вырастили немало замечательных дарований. Но как часто несла им почта рукописи совсем «зеленых» начинающих, не подающих серьезных надежд. С присущим Горькому и Короленко благоговейным отношением к литературному труду, они тратили много времени и на такие рукописи. Конечно, в ряде случаев и менее квалифицированный человек мог бы дать им оценку.

В свое время создание журнала «Литературная учеба», конечно, разгрузило Алексея Максимовича от необходимости давать ответ на все присылаемые на его имя рукописи. Алексей Максимович создал журнал, который должен был воспитывать начинающих литераторов. Он хотел, чтобы многочисленные в нашей стране люди, идущие в литературу, с самого начала своего творческого пути имели коллективного руководителя, имели свой собственный орган, занимающийся разработкой широкого круга тем, волнующих молодую литературу.

Как известно, после войны много раз говорили о возобновлении издания «Литературной учебы», а дело с места до сих пор не сдвигается. Между тем, именно такой журнал крайне необходим сегодня. Литературный институт, существующий в Москве, конечно, может охватить своей воспитательной работой только какой-нибудь десяток человек, помощи же требуют многие тысячи и десятки тысяч начинающих писателей. Мы забываем о них, не обращаем внимания на их запросы и отдаем их в полное распоряжение немногочисленных литературных консультаций.

«Литературная учеба», если ее издание будет возобновлено, станет журналом, который нам насущно необходим. Он быстро завоеует популярность в самых широких читательских кругах. Не только человек, мечтающий стать писателем, будет обращаться к нему. Нет, круг его читателей будет значительно шире. Конечно, и любители литературы будут регулярно читать «Литературную учебу». И люди, которым необходимо овладеть литературными навыками, — авторы брошюр и книг на научные и научно-популярные темы — также будут обращаться к нему. И огромная армия рабочих корреспондентов, так много делающая для строительства коммунизма, заинтересована в создании журнала, дающего начала литературной грамоты читателю.

Иногда просто поражаешься, читая современные книги. Так, например, в десятках книг, переведенных с иностранных языков, встречаешь зачастую обороты, совершенно недопустимые как в русской живой речи, так и в русском литературном языке. Авторы ряда переводов (цитировать их не имеет смысла) даже не знают разницы между значением слов «одолживать» и «занимать». Не по-русски пишут они: «я одолжил у него триста крон» или «он мне занял кастрюльку»... Будь у нас

«Литературная учеба», мы могли бы на страницах журнала подвергать осуждению подобные языковые промахи ряда современных авторов. Одного бы высмеяли, а другому уже было неповадно коверкать хорошие русские слова и заниматься неправильным словоупотреблением.

Нужна «Литературная учеба», и чем мы становимся богаче периодическими изданиями, тем больше ощущается необходимость в возобновлении журнала, созданного М. Горьким.

В те годы, когда создавалась «Литературная учеба», мы были еще бедны критическими кадрами,— сегодня в наших рядах много людей, которые могли бы стать дельными работниками возобновленной «Литературной учебы».

«Литературная учеба» должна работать в тесном общении с массовыми литературными кружками, существующими в нашей стране.

Сейчас у нас гораздо меньше литературных кружков, чем было в двадцатые и тридцатые годы. Досадно: ведь именно в них велась огромная работа по приобщению широких масс к литературе. Немного вышло из среды кружковцев писателей, но немало хороших работников печати, просто любителей литературы воспитали они. А сколько они дали нам, руководителям... Мы проводили занятия кружков с огромным волнением, ведь нашими слушателями были первые бригады молодежных хозрасчетных бригад, зачинатели социалистического соревнования, новых форм труда... На всю жизнь им запомнились занятия в литературных кружках, так много давшие нашим ученикам для их духовного роста. С большим волнением я читал недавно письмо, полученное от одного из моих бывших учеников по литературному кружку. Ему уже за пятьдесят лет, но он с любовью вспоминает годы, проведенные в кружке при ленинградском заводе «Большевик». Он очень любил стихи, сам писал немного и немного печатался. Был тогда редактором заводской многотиражки «Юный большевик». После занятий мы ходили вечерами на берег Невы около Карточной фабрики и читали стихи. Несомненно, что любовь к стихам, к литературе, воспитанная литературными кружками, входила в рабочий быт, делала его еще значительней и интересней. В духовном развитии замечательного поколения рабочего класса, показавшего всему миру свою удивительную творческую мощь в годы первых пятилеток, литературные кружки сыграли заметную роль.

Литературные кружки — важное звено в нашей воспитательной работе. Они, несомненно, будут связаны с «Литературной учебой», которая сможет, между прочим, заняться и обобщением большой работы, проводимой ими.

Писательское умение достигается годами непрерывной учебы и воистину невероятнейшего труда. Мы знаем, как много и напряженно работали наши классики, какое огромное наследие не только по содержанию, но и по количеству оставили они нам. Мы понимаем необходимость разработки их наследия и многое делаем для этого. Но о мастерстве, о технике их труда мы пишем все еще недопустимо мало. Именно в «Литературной учебе» можно всесторонне освещать вопросы мастерства, технического умения, того, что образует художественное совершенство великих произведений русской литературы.

Недавно, просматривая каталог периодических изданий Китая, нашел я и журнал под названием «Литературная учеба». Как видно, китайские товарищи поняли необходимость этого журнала для развития отечественной художественной литературы.

Большое значение на нынешнем этапе исторического развития имеет борьба с ревизионизмом.

В. И. Ленин всегда учил нас бороться с растлевающим влиянием буржуазной идеологии.

Еще недавно мы были свидетелями оживления ревизионистских настроений в некоторых неустойчивых кругах советской литературы. В то время появлялись произведения, извращающие наши основные представления о советском человеке, о его душевных качествах и идейных устремлениях

В своих построениях отдельные литераторы пытались неправильно использовать решения исторического XX съезда партии, доходили до попыток извратить наше прошлое, умалить значение периода величайших исторических побед социалистического строительства.

Лучшие люди советской литературы, всей многонациональной массы деятелей советского искусства решительно встали на борьбу против ревизионизма и помогли партии исправить положение на литературном фронте. В один из труднейших моментов дореволюционной истории партии Владимир Ильич Ленин писал:

«Задача дня — копать, хотя бы при самых тяжелых условиях, руду, добывать железо, отливать сталь марксистского мирозерцания и надстроек, сему мирозерцанию соответствующих».²

Только твердо стоя на позициях партийности и идейности, выполнит советская литература свой долг перед народом.

Знакомясь с некоторыми явлениями современной западной литературы, убеждаешься, как сильно в ней влияние реакционных идей, как много в ней враждебных нашей действительности произведений. Сорок лет Советской власти необычайно обогатили нашу литературу идейно, необычайно расширили ее кругозор, вооружили всем духовным богатством Партии. Они оказали и огромное влияние на развитие прогрессивной литературы всего мира. Нет нужды перечислять имена крупнейших художников современности, создавших на Западе и Востоке волнующие произведения о нашей эпохе: они и без того хорошо известны каждому читателю.

Но в условиях обострившейся классовой борьбы вопрос о ревизионизме приобретает исключительно важное значение. Писатели, еще вчера выступавшие за дружбу с Советским Союзом, за мир, за демократию, сегодня, случается, переходят на другую сторону баррикад, становятся защитниками реакции, врагами народного движения за мир.

Очевидно, наша критика зачастую еще не умеет правильно оценивать литературные явления. Некоторым писателям-декадентам, принимающим участие в массовом движении сторонников мира, делают порою идейную скидку, думая, что этим приближают их к нам. Забывают, что критика должна быть всегда принципиальной, и никакая уступка в идейной области недопустима из каких бы то ни было соображений. В области идеологии дипломатии не может быть места. Каждое явление должно получать точное марксистско-ленинское истолкование.

Непримиримое отношение ко всем и всяческим отклонениям от марксизма-ленинизма может принести только пользу.

Порою мы встречаемся даже в литературах социалистических стран с недооценкой высших достижений советской литературы. Это, конечно, тоже разновидность ревизионизма. Желание замолчать достижения рус-

² В. И. Ленин, т. 16, стр. 343

ской классики принимает иногда совершенно неожиданные формы. Издается, например, в Польше журнал «Przekrój». Пользуется он в стране большой популярностью, тираж его велик, составляется «Przekrój» интересно и разнообразно. В журнале, между прочим, есть постоянный отдел афоризмов. В нем меньше всего академичности. Приводятся мысли не только великих и средних людей, но даже собаки Фафика. Однако шуточный план отдела не мешает серьезности его содержания. Наряду с плоскими мыслями малоизвестных людей, есть в нем и афоризмы людей значительных. Кого только не встретишь в очередном номере «Przekrój» — Сенкевича и Паскаля, Шекспира и Бирса, и множество других знаменитых западных писателей. Но вот русского имени я во многих номерах не нашел ни одного, кроме Макаренко. Неужели мысли Пушкина и Гоголя, Толстого и Достоевского не могут быть удостоены включения в этот отдел наравне с мыслями Сенкевича и Амброза Бирса? Конечно, подобное замалчивание имен русских классиков производит только комическое впечатление, но как ясно оно показывает нам истинное лицо составителя отдела!

Особенно сильный разгул ревизионизма за последние годы наблюдается в Югославии. Читаешь статьи югославских критиков и начинаешь понимать, как далеки они от нас в трактовке важнейших вопросов современности.

В одном из майских номеров югославской газеты «Политика» напечатана статья «Идейная ориентация нашей литературы». Чтобы не было сомнений в том, как этот орган «ориентирует» югославскую литературу, в начале статьи прямо заявляется, что основная идея новейшей югославской литературы — идея антидогматизма. Мы знаем, конечно, что догматизмом в Югославии именуются те идеи, которые легли в основу социалистического реализма. . . Что же нашли нового югославские писатели, порвав с так называемым догматизмом? Оказывается, порывая с реализмом, они идут к декадентству, начинают писать в духе Пруста и Гексли, а в философии движутся к такому мировоззрению, которое можно назвать «диалектическим релятивизмом». Мы помним, конечно, что писали классики марксизма о диалектическом материализме, но о диалектическом релятивизме нам у Ленина что-то читать ничего не доводилось. . . «Мы — релятивисты, возлагают Мах, Авенариус, Петцольдт. Мы — релятивисты, вторят им г. Чернов и несколько русских махистов, желающих быть марксистами».³ Замечательные слова Ленина невольно вспоминаются, когда заходит речь о диалектическом релятивизме. Так последышами махистов становятся люди, мнящие себя антидогматиками и громогласно заявляющие о своей творческой свободе. Невеселая участь. . .

Обидно, что талантливая югославская литература идет по пути ревизионизма. Югославские критики пишут статьи, которые неправильно ориентируют писателей, понижают значение их творчества, уводят в болото импрессионистическо-провинциальной вкусовщины.

Неверно думать, что ревизионисты только и делают, что клеветают на революционную литературу. Они гораздо хитрей, чем кажется со стороны. Порой они пускаются в лжетеоретические рассуждения, и потому до истинного смысла их высказываний добраться подчас нелегко.

Недавно в газете «Борьба» появилась статья некоего Драгана Еремича под многозначительным заголовком «Поэзия и проза». Эрудиция автора, начинающего свои рассуждения с разговора о «синкретизме музыки и речи» в ряде явлений искусства пятого века до нашей эры, при-

³ Там же, т. 14, стр. 124.

водит к следующему довольно плоскому положению: «Проза... сегодня ближе современному человеку». Что и говорить, мысль эга не стоит яйца выеденного, и особенного значения ей не следовало бы придавать, если бы автор не постарался объяснить в своей статье, кого он считает «более озабоченным человеческой судьбой и ее проблемами». Оказывается, Мальро, Джойс, Горький, Сартр, Жид, Манн, Пруст, Камю, Унамуно, Фолкнер, Кафка в этом отношении превосходят Элиота, Валери, Сандберга, Маяковского, Элюара, Лорку, Рильке. Оставим на совести этого автора сравнение весьма отличающихся друг от друга писателей и не будем касаться и явно надуманного, точнее сказать, высосанного из пальца противопоставления Горького Маяковскому. Нас сейчас интересует другое. Сам список, на наш взгляд, составлен довольно странно. Мы не говорим уже о том, что в нем нет ни одного живого советского писателя. Из списка, приведенного автором, трудно понять, в какой стране этот автор живет. Есть ли на свете югославская литература, или нет ее? Ее интересы не входят, очевидно, в круг интересов Еремича. Он больше увлекается перечислением модных сейчас на Западе имен, чем анализом достоинств и недостатков собственной литературы. И почему он считает, что поэты-революционеры Маяковский, Элюар, Лорка более чужды современному человеку, чем прозаики-реакционеры Мальро и Камю?

Очевидно, при исследовании вопроса о поэзии и прозе им руководит не стремление к истине, а желание принизить революционное искусство и прославить некоторых писателей, вставших на службу реакции.

Статьи, подобные этой, вряд ли чему хорошему научат молодых югославских писателей.

Я говорил только о некоторых вопросах нашего литературного сегодня. Но мне кажется, что они имеют для нас особенно важное значение. Мы должны ясно понять и убедительно разъяснить читателю, как богата современная русская литература, какие огромные возможности творческого роста есть у нее. Мы должны больше заниматься разработкой вопроса о национальном своеобразии родной литературы. Нам предстоит много поработать над воспитанием писательской молодежи. Наконец, мы должны мобилизовать все свои силы для борьбы против ревизионизма.

Под знаменем Партии, с идеями Партии, мы разобьем вражескую пропаганду, из каких бы источников она ни исходила.



О НАЦИОНАЛЬНОМ СВОЕОБРАЗИИ И МИРОВОМ ЗНАЧЕНИИ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(СТАТЬЯ ЧЕТВЕРТАЯ)

1

Если в лице Гоголя русская литература в отношении формы обнаружила максимум возможного разграничения с литературой западноевропейской, а в лице Тургенева максимально приблизилась к ней, то в лице прежде всего Толстого и Достоевского, сохраняя всё свое сходство с нею, она приобрела первенствующее значение в мировой литературе именно как национальная русская литература. Из этого вытекают три следствия: во-первых, что в XIX веке русские писатели, и уклоняясь от форм, установившихся в западноевропейской литературе, делали общее с нею дело; во-вторых, что они оставались вполне самостоятельными и тогда, когда не отступали от этих форм; в-третьих, что воплощение национальных идеалов, ставших и общечеловеческими, дало им возможность превзойти самые высокие образцы современной им западноевропейской литературы.

Диалектика литературного развития в России, как и в других странах, обусловлена диалектикой всего общественно-исторического процесса.

В России, в течение длительного периода осваивавшей европейские формы организации общественной жизни, лишь в ходе развития и углубления самого этого процесса зрели концепции самостоятельного исторического пути страны, которая овладевала достижениями цивилизованных народов. Общественная мысль приходила на помощь историческому опыту, находясь в прямой зависимости от него. Литература вливалась в русло всей общественной мысли, разделяя с ней общую судьбу.

Кристаллизация национальных качеств нашей действительности, принимавшей общеевропейские формы, совершалась медленно, постепенно, в ходе сложной идеологической и политической борьбы. Это вполне относится и к литературе. При всей остроте чувства национального Тургенев был убежденным западником и непримиримым противником славянофилов. В Толстом снимается противоположность между западничеством и славянофильством. То же самое можно сказать о Некрасове, Щедрина и даже Достоевском.

Когда писал Гоголь, вопрос об историческом пути России в некотором смысле продолжал оставаться еще спорным. Гоголь сочувствовал славянофильским концепциям, и хотя это в конце концов губительно сказалося на его творческой деятельности, тем не менее не помешало ему создать первый том «Мертвых душ». Когда Тургенев формировался как писатель, стало уже невозможно разделять славянофильские убеж-

дения и при этом быть последовательным реалистом: исторический опыт успел уже обнажить к этому времени ложность и реакционность взглядов славянофилов на историю России.

С западничеством дело обстояло сложнее. Оно никогда не было целостным идеологическим течением. Как целое, западничество объединялось лишь отрицательным отношением к крепостничеству и признанием того, что Россия не может миновать капиталистического развития, что фактически она уже вступила на этот путь, осваивая достижения наиболее развитых западноевропейских стран. За вычетом этого оставался, однако, коренной вопрос истории России, по которому не было единого мнения в западническом лагере, вопрос о методах ликвидации крепостничества. Поэтому западничество закономерно распалось на два лагеря, как только этот вопрос был поставлен на практическую почву. С этого момента и на протяжении почти полувека борьба между либерализмом и демократизмом составляла центр всей идеологической борьбы в стране; от нее главным образом зависели темпы и характер превращения России старой, крепостнической в Россию новую, капиталистическую.

Тургенев определился как писатель еще до окончательного разрыва между либералами и демократами, иначе говоря, до распада западничества. Встав затем на сторону либералов, он все-таки мыслил себя и как продолжателя демократических традиций западничества в целом. Недаром он навсегда сохранил чувство глубокой симпатии и благодарности к Белинскому, хотя в своих воспоминаниях о нем и наделил его многими чертами типичного либерала.

Либерализм вплоть до революции 1905 года являлся крупнейшей политической силой на арене русской общественной жизни, он сохранял в течение этого времени видимость прогрессивности, а в некоторых случаях, особенно в периоды господства реакции, частично играл прогрессивную роль. Главным его козырем был призыв к дальнейшей европеизации России, к борьбе с пережитками крепостничества. Естественно, что к либералам примкнули некоторые виднейшие деятели русской культуры, в их числе и писатели. Либерализм формально не закрывал пути для реалистического творчества, провозглашая необходимость превращения России старой в Россию новую. Но реалистический метод имеет свою логику, и нередко получалось так, что писатель-реалист, разделяя убеждения либералов, критически изображал их в своих произведениях. Подтверждением этого могут служить, в частности, некоторые тургеневские образы.

Всё же либерализм как система политических убеждений всё более обнажал свою несостоятельность, неспособность осуществить коренные изменения в русской жизни. Требования истории решительно расходились с программами либералов. В результате преодоление крепостнических пережитков в России после «крестьянской реформы» протекало медленно и крайне болезненно. Неудивительно, что среди крупнейших русских писателей, которые по возрасту были старше Тургенева иногда всего лишь на несколько лет, не было безусловных сторонников либерализма. Некрасов и Щедрин были революционными демократами, Островский являлся союзником Некрасова и Щедрина, Толстой и Достоевский резко отрицательно относились как к революционным демократам, так и к либералам.

Во второй половине XIX века литературное движение в России тесно переплеталось с расширявшейся и развивавшейся политической борьбой. Это благотворно сказывалось на русском реализме, делало его более боевым и страстным. Естественно, что русский реализм продолжал со-

хранять и расширять ту масштабность, которую придали ему Пушкин и Гоголь. При этом в реализме совершались глубокие изменения. Изменялся прежде всего метод анализа душевной и духовной жизни героев, целью которого стало изображение ее в тесной связи с бурными и разносторонними экономическими процессами, с общественно-политическими движениями, с философскими исканиями. Русская литература, рисуя эту ломку всех устоявшихся форм жизни, грандиозные сдвиги в психологии больших человеческих масс, быстрый рост человеческой личности и сопутствующие всему этому явления, поднялась на высоту, которая была недоступна западноевропейской литературе того времени, совершила открытия мирового значения.

Несмотря на то, что на Западе уже в середине XIX века были заложены основы самого научного и самого революционного в мире мировоззрения — марксизма, передовая русская литература опередила западноевропейскую в идейном отношении. Крупнейшие западноевропейские писатели не только не пошли за марксизмом, но даже отступили от многих завоеваний человеческой мысли домарковского периода. Нет сомнения, что в отношении философских и социологических убеждений Флобер, Мопассан и Золя стоят позади Бальзака и Стендаля; писатели меньшего масштаба на Западе в значительной части уже скатывались на реакционные позиции.

В странах Западной Европы складывалась обстановка, неблагоприятная для искусства. Борьба пролетариата, не имевшая значительных успехов, в частности вследствие поражения революции 1848 года, не увлекала широкие народные массы. Буржуазия, испугавшись революционных выступлений рабочего класса, предчувствуя смертельную схватку с ним, решительно отбросила свою былую революционность, она превратилась в реакционный класс. В этих условиях основные силы буржуазной и дворянской интеллигенции естественно оказались неспособными перейти на сторону марксизма. В результате в своем большинстве интеллигенция заняла позицию стороннего наблюдателя по отношению к решающим историческим событиям. Это полностью относится и к литературе. За единичными исключениями, крупные писатели лишь косвенно задевали в своих произведениях главные коллизии эпохи. Во второй половине XIX века на Западе Золя был едва ли не единственным большим писателем, непосредственно поставившим в своем творчестве общие проблемы исторических судеб буржуазии и рабочего класса.

Золя явно претендовал на то, чтобы нарисовать всеохватывающую и исчерпывающе объясняющую картину своей эпохи. Однако достигнутые им художественные результаты очень далеки от совпадения с поставленной целью. Хотя по широте охвата явления Золя — вполне достойный преемник и соперник Бальзака, но его произведениям не хватало проникновения в сущность изображаемого мира, качества, которым был в достаточной степени наделен его великий предшественник. Критика буржуазии носит у Золя острый и грозный характер, он рисует ее как класс, осужденный на гибель, но деградация буржуазии часто понимается им как ее физическое вырождение, как утрата ее представителями, от поколения к поколению, таких человеческих качеств, как жизнеустойчивость и жизнеспособность. Золя написал «Жерминаль» — произведение, проникнутое горячей любовью к рабочему классу, он покал многие его достоинства, но всё же оказался не в состоянии раскрыть всего его духовного могущества, тех качеств, благодаря которым рабочий класс смог совершить величайшую и самую гуманистическую в мировой истории революцию. Золя ненавидел буржуазию и сочувствовал пролетариату, но в силу причин, о которых речь шла

выше, он не был способен принять марксизм, а потому попал в зависимость от плоской буржуазной мысли второй половины прошлого века. И действительно, его эстетическая теория в ряде основных положений псевдонаучна. Поскольку он следовал ей, это было его отступлением от традиций высокого реализма Бальзака и Стендаля. Золя уступает своим великим предшественникам в изображении и духовной жизни человека и общественных отношений. Его герой — большей частью человек заурядный, а порою даже примитивный в сравнении со сложными человеческими характерами, созданными Бальзаком и Стендалем.

Золя считал, что искусству вполне доступно постижение его эпохи и что эпоха дает необходимый материал для развития искусства. Иначе думал Флобер. С его точки зрения, совершился непоправимый разрыв между искусством и действительностью. Творческая деятельность Флобера — яркий пример трагедии художника в буржуазном обществе. Он воспринимает эту трагедию как двусторонне обусловленную, т. е. видит причины ее как в современной действительности, так и в искусстве. Во время работы над романом «Мадам Бовари» он писал Луизе Коле (15 января 1853 года): «На прошлой неделе я пять дней просидел над одной страницей. . . Очень волнует меня, что в книге моей мало занимательного. Недостает действия, а я придерживаюсь того мнения, что идеи и являются действием. Правда, ими труднее заинтересовать, я знаю; но тут уж виноват стиль. На протяжении пятидесяти страниц нет ни одного события; разворачивается непрерывная картина мещанского существования и бездейственной любви. . .»¹

В более раннем письме, адресованном Луи Буйле (4 июня 1850 года), Флобер указывает на трагизм писателя, коренящийся в нем самом, в его взглядах на мир и в отношении к миру, в самом существовании его писательского мастерства: «Ах, добрые старые времена, времена париков, вы жили, уверенные в себе, ходили на высоких каблуках и опирались на трость! А под нами почва колеблется. Допустим даже, что рычаг у нас имеется, но где найти точку опоры? Ни в стиле у нас всех нет недостатка, ни в гибкости смычка и пальцев, свидетельствующей о таланте. Оркестр у нас сложный, палитра богатая, средства разнообразные. Во всяких уловках и завязочках мы смыслим, вероятно, больше, чем когда бы то ни было. Нет, вот чего нам не хватает — внутреннего начала, сущности, самой идеи сюжета. Мы собираем заметки, совершаем путешествия, — горе, горе! Мы становимся учеными, археологами, историками, медиками, мастерами на все руки и знатоками. Какое всё это имеет значение? Где же сердце, одушевление, соки? Откуда исходить и куда направляться?»²

Флобер, видимо, был вполне уверен, что по мастерству он превосходит самого Бальзака, но тем не менее он с завистью пишет о Бальзаке: «Что за человек был бы Бальзак, если бы он умел писать! Это единственное, чего ему не доставало. Но художник, в сущности, не сделал бы того, что сделал он; не было бы такой полноты» (декабрь 1852 года).³ И в другом месте, несколько раньше, сразу после смерти Бальзака: «Да, то был человек сильный и дьявольски постигнувший свою эпоху».⁴

Смысл всего этого, думается, такой: Бальзак постиг эпоху, но не овладел художественностью. Он же, Флобер, поднялся на самую вер-

¹ Гюстав Флобер, Собрание сочинений в десяти томах, т. VII, Гослитиздат, М., 1937, стр. 431.

² Там же, стр. 272—273.

³ Там же, стр. 427.

⁴ Там же, стр. 299.

шину в области художественного письма, но лишился бальзаковской глубины понимания эпохи.

В этом частном примере воплощена очень важная закономерность развития искусства в условиях зрелого капитализма, враждебного по своей природе искусству. Русская литература, находившаяся в других исторических условиях, не испытывала ничего подобного, с течением времени, от Пушкина и Гоголя до Толстого и Чехова, в ней не замечалось никакого разлада между идейностью и художественностью.

Понимая, что природа изображаемого мира антиэстетична, Флобер стремился придать художественную красоту своим произведениям посредством доведенного до виртуозности индивидуального писательского мастерства. Нельзя, однако, дело понимать так, что задачу мастерства он видел в том, чтобы при его помощи скрыть пустоту и ничтожность изображаемых лиц и случающихся с ними событий; напротив, его усилия художника были подчинены тому, чтобы как можно сильнее раскрыть всю глубину драматичности человеческого существования именно в его бесцветности. Флобер — непревзойденный мастер описаний и характеристик, назначение которых в том, чтобы сделать яркой и впечатляющей картину, с его точки зрения, самой по себе совершенно неинтересной современной жизни. Однако яркость описаний — лишь одна из сторон многогранного писательского искусства Флобера, являвшегося и замечательным художником-психологом. Он был новатором и в этой области. Его особенно привлекала психология человека, который томится от ничтожества и пошлости окружающей жизни, но не в силах порвать с ней. Такова Эмма Бовари, таков и Фредерик Моро, в этом основная тенденция двух самых замечательных романов Флобера — «Госпожа Бовари» (1851—1856) и «Воспитание чувств» (1864—1869).

И действительно, возлюбленные Эммы Бовари ничем не лучше ее бесцветного мужа, они, пожалуй, более пошлые, чем он. Самые представления флюберовской героини о счастливой жизни насквозь пропитаны пошлостью истлевшего романтизма. В ней одно только истинно и человечно — ее страдания, которые и возвышают ее над пошлостью окружающего мира, делают ее жизнь подлинно драматичной. Фредерик Моро, герой романа «Воспитание чувств», также и отделен от мира пошлости и слит с ним. Он — единственный из героев романа, не занятый никаким практическим делом, а потому и способный к сильным чувствам и переживаниям. Однако романтичность натуры, отделяя героя от болота мещанства, с фатальной неизбежностью приводит его в то же самое болото. И получается печальный итог: человек лишь благодаря высокой мечте становится человеком, но он не может жить одной мечтой и чисто духовными интересами, его влечет к себе реальная жизнь, а она оказывается грязью. Фредерик любит платонической любовью г-жу Арну, а в то же самое время заводит обычные для того общества романы, в частности с г-жей Дамбрез.

В «Госпоже Бовари» история жизни героини разворачивается на фоне провинциальных нравов. В обрисовке этого романа вся жизнь — не только в провинциальной глуши, но и в Париже, по тогдашним представлениям, столице мира, — безнадежная, убогая провинция, губящая человеческую душу. В «Воспитании чувств» судьба героя противопоставлена картине бурных событий революции 1848 года, от которых он всячески пытался отгородить себя. И он прав, с точки зрения Флобера, поступая таким образом, ибо общественная жизнь, революция в особенности, разжигает в людях низменные инстинкты, безжалостно уродует их нравственный мир. Эта мысль Флобера особенно рельефно проступает в образе Сенекаля, сознательного и передового пролетария, кото-

рый в ходе революции из революционного фанатика превращается в инквизитора революции, в полицейского. Фредерик Моро своими поступками не в такой степени оскорбляет человеческое достоинство, но всё же и его жизненный путь далеко не безупречен. Флобер показывает также беспочвенность и бессилие романтизма, который не спас героя от нравственного падения и пошлости. Фредерик Моро понимает, что с ним происходит, и он страдает оттого, что не может удержаться на высоте своей романтической мечты. Однако его страдания не обладают в такой степени силой очищения от житейской скверны, какая свойственна страданиям Эммы Бовари, до конца не утратившей иллюзии о возможности прекрасной жизни, горькой уверенности, что она лишь в силу неблагоприятно сложившихся обстоятельств не прибилась к берегу счастья. Страдания ее более чисты, так как она не идет ни на какие сделки с совестью.

Восприняв традиции Бальзака и Стендаля, Флобер творчески развивает их. Интересно, что Толстой ставил в один ряд этих деятелей французской литературы, называл их великими писателями. В своих произведениях они показывали трагическое положение человеческой личности в буржуазном обществе. В творчестве Флобера тема эта углубляется, трагедию личности он раскрывает как безысходную. При этом в его произведениях наблюдается некоторый спад в изображении общих процессов, характерных для капиталистического общества, механизма, которым оно управляется. Несомненно, Флобер утрачивает многие эпические качества, свойственные реализму Бальзака и Стендаля. В его произведениях трагизм человеческого существования непосредственно вытекает из всего бытового уклада и нравственного уровня буржуазного общества. В сознательной критике этого последнего он идет дальше Бальзака и Стендаля, обнажает, в частности в романе «Воспитание чувств», политическое содержание отношения буржуазии к народу, ее враждебность революции и приверженность монархии. Вместе с тем, как уже сказано, у Флобера, в сравнении с Бальзаком и Стендалем, ослаблен интерес к выяснению общих оснований капиталистического общества. Он — художник не такого широкого дыхания. Видимо, хорошо чувствуя, как трудно пробиться ему в глубокие слои изображаемой действительности, Флобер и жаловался на то, что ему не хватает понимания души вещей, идеи сюжета. Антиэстетизм окружающего мира и пробелы в своем понимании и объяснении его Флобер стремился возместить своим писательским искусством, совершенством художественного мастерства. Едва ли возможно назвать другого писателя в XIX веке, который придавал бы такое значение артистизму писательского искусства, какое встречаем мы у Флобера. Надо сказать, это вообще особенность французской литературы. Она раньше других литератур мира поняла, насколько буржуазная действительность мало податлива для искусства.

2

В русской литературе впервые за всю историю осуществилось слияние художественного реализма с реализмом политического мышления. Нет сомнения, что в истории домарксовской общественной мысли наиболее приблизилась к марксизму русская революционно-демократическая мысль, ее уже вполне можно назвать реалистической по трезвости и глубине. Мало сказать, что она оказала глубокое влияние на всю русскую литературу. Важнее отметить другое — основные тенденции русского литературного процесса соответствовали эстетическим и литературно-критическим понятиям революционных демократов. Кроме того, некото-

рые великие русские писатели целиком разделяли революционно-демократические убеждения.

Реалистический художественный метод и реалистическая политическая мысль, слившись воедино в творчестве писателей революционно-демократического лагеря, были обращены к тому, чтобы не только осветить истинное положение в стране, но и найти пути коренного изменения всей жизни. Этих писателей характеризует сознательная цель: реалистически изображая русскую действительность, обнаружить в ней самой источники и силы, которые осуществили бы ее революционное преобразование. Русская литература обязана им введением новых тем, возникновением новых жанров, обогащением самого реалистического метода. Роман Чернышевского «Что делать?» явился образцом жанра философско-революционного романа; «Былое и думы» Герцена — эпопеей, вобравшей в себя и обобщившей опыт всемирного революционного движения со всеми перипетиями судеб отдельных людей, которые участвуют в нем; «Кому на Руси жить хорошо» — эпопеей жизни русского народа, с исторической необходимостью двигавшегося к революции; романы Щедрина достигают эпичности вследствие того, что в их основу положена революционная политическая мысль, охватывающая в целом жизнь страны и проникающая до источников, дающих ей то или иное направление.

Чернышевский и Герцен — идеологи, теоретики революции и организаторы революционного движения, а потом уже художники. Их собственная литературно-художественная деятельность непосредственно подчинена практике революционной борьбы и пропаганды. Роман Чернышевского «Что делать?» — это художественное обобщение его практического революционного опыта и своеобразный вывод из его революционных теоретических построений. Здесь необходимо снова подчеркнуть если и не полное слияние, то, во всяком случае, тесный контакт между русской революцией и русской литературой. Начиная с декабристов и Пушкина литература и революция в России постоянно испытывали взаимное влияние, одна из них служила опорой для другой. Пушкина нельзя представить без декабристов, точно так же декабристов невозможно понять без пушкинской поэзии. Очевидна прочная связь между освободительным движением следующего периода и творческой деятельностью Гоголя и Лермонтова, а затем и передовых писателей 40-х годов. В 50—60-е годы революция и литература в России делают новый шаг к своему сближению. Освободительное движение в стране являлось основным питательным источником русской литературы, а с другой стороны, отечественная литература входила в состав его могучих сил и в то же время служила лучшим средством его выражения. Поэтому роман Чернышевского «Что делать?» был одновременно и великим революционным манифестом и замечательным литературным произведением; он вырос на основе опыта и русской революции и русской литературы. Ни одна страна в мире не могла дать подобного произведения, ибо нигде, кроме России, не было такого переплетения судеб революции и литературы, такого слияния их усилий.

Если Чернышевский был признанным вождем революционных сил в России, то Герцен с конца 40-х годов был представителем русской революции в Западной Европе; он больше, чем кто-либо другой из русских деятелей до зарождения марксизма в России, думал над соединением русской революционной мысли с лучшими достижениями мировой цивилизации. Многие его итоговые выводы этого порядка оказались ошибочными. Частично эта тема была затронута в первой статье, здесь же нет ни возможности, ни необходимости более подробно ее касаться.

Для понимания Герцена-писателя, его места в русской и мировой литературе важно знать прежде всего то, что он был свидетелем или даже, так или иначе, участником всех наиболее важных революционных событий в России и в западноевропейских странах, что на все эти события он смотрел глазами русского революционера, сторонника народной революции в ее русском варианте. Как представитель именно русской революционной мысли, Герцен стремился извлечь уроки из всей мировой истории, особенно из событий, которыми обозначались поворотные пункты ее. Мы помним слова Ленина о том, что русская передовая мысль, с 40-х годов развивавшаяся в сторону марксизма, с большой жадностью впитывала в себя плоды цивилизации всей мировой истории, революционный опыт всех стран мира. С молодых лет ум Герцена был погружен в историю, его сочинения и письма пестрят сопоставлениями фактов современности с событиями давнего прошлого, для его мышления уже этой поры характерен метод исторических аналогий. Вся жизнь Герцена — это непрерывное познание истории, познание и размышлением и делом. История для него была не только в книгах, но и в происходящих на его глазах событиях, в движении масс, в повседневной деятельности человека, отдавшего себя делу их просвещения и освобождения. Таким образом, Герцен как русский революционный деятель благодаря стечению обстоятельств оказывается как бы лицом к лицу с историей в ее прошлом и настоящем. Вся жизнь Герцена — своего рода книга, героями которой были история и человек. Поэтому он и смог рассказать об истории как о спутнике всей человеческой жизни и о человеке как об участнике общего исторического движения. Иначе говоря, ему оказались доступными история с интимной, человеческой точки зрения и человек с точки зрения его связи с общими процессами истории.

В представлении Герцена, всякий человек стоит лицом к лицу с историей, ибо не может быть человека вне истории, и только от случая зависит, в какой степени история преломляется в его судьбе. В предисловии к пятой части «Былого и дум» Герцен писал: «„Былое и думы“ — не историческая монография, а отражение истории в человеке, случайно попавшемся на ее дороге».⁵ Задачу своей книги Герцен, видимо, понимал так, что она должна помочь человеку понять историю через свои дела и самого себя через историю.

«Былое и думы», заявляет Герцен, не историческая монография. Но это и не мемуары собственно. На этот счет Герцен даже не делает оговорок, очевидно полагая, что в ней нет надобности. По материалу «Былое и думы» — автобиография, по способу обработки и изложению его — художественное произведение, ставящее перед собой и философские задачи.

Литературное задание «Былого и дум» сводилось к тому, чтобы, во-первых, дать образ человека, сквозь жизнь которого со всей неумолимостью, нисколько не щадя его, пробивала себе дорогу история, человека, который был одновременно и орудием и творцом ее, и жертвой и хозяином; во-вторых, чтобы образ этого героя был окружен многочисленными образами людей, встречавшихся на его жизненном пути и находившихся во всевозможных и весьма запутанных отношениях с историей. Само это задание и уровень выполнения его ставит «Былое и думы» в ряд с величайшими произведениями мировой литературы. Но, как уже сказано, в «Былом и думах» решаются и сложные философские задачи, причем не как побочные и подчиненные литературным, а ско-

⁵ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 9.

рее даже как первенствующие. Среди них и на первом месте такая: на основе жизни отдельно взятого человека понять закономерности истории и определить принципы его поведения. Оправдание человеческого существования Герцен видит лишь в сознательной деятельности, причем такой, которая шла бы не вразрез с движением истории, а вливалась бы в это могучее русло. А это возможно при широком и смелом вмешательстве человека в решающие события своего времени, при его бесстрашии перед трудностями. Личную жизнь он не имеет права отделять от служения обществу, ибо в противном случае лишится цельности натуры и миропонимания, непреклонности своей жизненной позиции.

Герцену не нужно было выдумывать такого человека и такую жизнь: он сам был таким человеком и такой была его собственная жизнь. Поэтому жизнеописание одного человека, — а так именно и строит свое повествование Герцен, — под его пером перерастает в жизнеописание целой страны и даже всего человечества.

Вся жизнь Герцена была утверждением и обоснованием определенных принципов человеческого поведения, и потому в его рассказе о самом себе проводится целая система идей и убеждений, революционных по своему содержанию. «Былое и думы» — одновременно и мемуары, и литературное произведение, и самый подлинный документ о великой человеческой жизни, и свободное создание гениального художника.

«Былое и думы» — глубоко русская книга. В ней показан процесс становления и развития русского передового деятеля, жизненный путь которого исполнен тяжелых испытаний и героизма — героизма как единственного средства преодоления и тяжких испытаний и, что еще более важно, порождающих их источников. В изображении своего героя и его деятельности Герцен опирался на традиции, проложенные передовой русской литературой — прежде всего Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем. Это еще раз подтверждает неотделимость русского реализма от русской революции. Герой книги Герцена — русский революционер, но, с другой стороны, он — фигура, характерная для русского романа. Картины русской действительности в «Былом и думях» часто заставляют вспоминать Гоголя.

Книга Герцена, рисующая характер героический и гуманистический, вбирает в себя и такие черты русского романа, как его эпичность и аналитичность. В ней сливается жизнеописание одного человека с жизнеописанием целой страны, сплавляется в одно целое аналитический и обобщающий планы их изображения. Построенная на основе достоверных биографических фактов, а, кроме того, исходя из революционного понимания человека и истории, книга Герцена по методу изображения действительности и психологического анализа находится в общем русле передовой русской литературы и одновременно выделяется всем своим своеобразием. Герцен обличает всё, что враждебно человеку, что пагубно сказывается на развитии его личности. Психология изображаемых лиц интересует его прежде всего с точки зрения отношения их к действительности, в существе своем антигуманистической. Они либо рабы, либо враги ее. Главное в герценовском психологическом анализе — обнаружить в духовной и душевной жизни человека те пружины, благодаря которым он или сумеет возвыситься над обстоятельствами или же оказывается придавленным ими. Поскольку Герцен в своей книге берет лишь имевшие место в жизни факты и поскольку его художественному изображению всюду сопутствует теоретическая мысль, манера его письма, способ изложения событий и описаний людей отличаются предельным лаконизмом. Герцен отбирает лишь те факты, без которых невозможны общезначимые теоретические заключения и выводы. Промежуточные

звенья он нередко опускает. Это относится также и к психологическому анализу. Решающая отличительная черта Герцена как художника, притом художника перворазрядного, в том, что он неотделим от того Герцена, который был великим революционером и мыслителем. Именно благодаря неотделимости Герцена-писателя от Герцена-революционера и философа его книга «Былое и думы» подтверждает нерасторжимую связь между русской литературой и революцией; она, эта книга, свидетельствует о том, что во второй половине XIX века становились всё более очевидными преимущества русской литературы перед западноевропейской, в целом занявшей отрицательную позицию по отношению к марксизму и большей частью даже вообще к революционному движению.

В «Былом и думам» изображается не только русский, но и западноевропейский мир. Тенденцию к сопоставлению и даже само сопоставление русского с европейским можно встретить у многих предшественников и современников Герцена. Однако Герцен первый из русских писателей показал западноевропейский мир изнутри, в процессе непосредственного и длительного общения с ним русского человека, представителя революционной мысли и передовой литературы. Западная тема проходит в «Былом и думам» через ряд ступеней. При первых соприкосновениях с Западной Европой Герцен отмечает черты, роднящие ее с царской Россией: как и в России, в Западной Европе человек притесняем и не свободен. Далее Герцен рисует картину подготовки революционных событий, хода и исхода революции 1848 года. Крах буржуазной революции был потрясением для Герцена, из которого, однако, он вышел с еще более окрепнувшими революционными убеждениями, с углубившимися представлениями о людях и старого и нового мира. Революцию погубили мещанство и индивидуализм — к такому выводу он приходит. Эти две силы, с его точки зрения, вообще отравляют людям жизнь, лишают их человеческих радостей. Вслед за рассказом о крушении революции идет рассказ о семейной драме Герцена, о вторжении в герценовскую семью, основанную на принципах нового мира, мещанского и индивидуалистического начала в лице Гервега. Это было столкновение двух миров, и мир, воплощенный в Герцене и его жене, одержал великую моральную победу над миром западного мещанства.

В понимании причин крушения революции 1848 года, следовательно, есть сходство между Герценом и Флобером, поскольку Флобер также увидел корень зла в мещанстве. Вместе с тем герценовский анализ западноевропейской действительности принципиально отличается от флюберовского. Для Герцена Западная Европа не исчерпывалась мещанством. В недрах ее он искал активные революционные силы, интересовался национально-освободительным движением — сначала итальянским, потом ирландским, — создал ряд замечательных портретов западноевропейских революционеров, в частности портрет Гарибальди как народного революционера. Даже окончательно потеряв веру в буржуазную революцию на Западе, в какой бы форме ни выступала она, Герцен не перестал верить в непримиримость «рабочничьего населения» Запада с капиталистическим строем.

Чем больше всматривался Герцен в жизнь современной ему Западной Европы, чем больше вдумывался он в многовековую историю западноевропейских стран, тем с большей настойчивостью формулировал он свою мысль о своеобразии исторического пути России. Герценовская философско-историческая концепция во многих отношениях ошибочна, но ее достоинство в том, что она отличается глубоким предвидением великой роли России в мировом историческом процессе. Герцен глубже,

чем современные ему крупнейшие западноевропейские писатели, взглянул и на западный мир; в целом его произведение продемонстрировало более прочную связь русской литературы с силами, движущими историю, в сравнении с той, которой обладала в это время западноевропейская литература.

3

Если Чернышевский и Герцен были прежде всего революционерами, а потом уже художниками, то Щедрин и Некрасов, также принадлежавшие к лагерю революционной демократии, литературу считали главным делом своей жизни,— разумеется, литературу, проникнутую революционными идеями. Слияние литературы и революции им представлялось фактом естественным и неизбежным. Они были убеждены, что литература от этого не проиграла, а выиграла. Щедрин и Некрасов поэтому не могли не смотреть на свою литературную деятельность как на деятельность общественную, даже политическую. Всё это наложило сильнейший отпечаток на художественный метод каждого из них, а тем самым предопределило и роль их в русском и мировом литературном процессе.

Щедрин сочетал в себе такие качества, как гений художника, великий теоретический ум, талант и темперамент общественного деятеля, редкое, благодаря особенностям его биографии, знание действительности и людей своего времени. Ссылка в Вятку впервые раскрыла перед ним самые глубокие основания общественного и государственного механизма в России, дала возможность столкнуться лицом к лицу хотя бы с некоторыми проявлениями национального духа. Опыт, почерпнутый в Вятке, в дальнейшем продолжал умножаться. Приобщившись еще в Петербурге к социалистическим идеям, Щедрин затем никогда не отступал от них. В ссылке он понял, какие трудности стоят перед русским освободительным движением. Это, как думал Щедрин, трудности двоякого рода: во-первых, они заключены в веками сложившемся механизме управления страной; во-вторых, в отсталости и духовной подавленности русского народа.

Из всех великих русских писателей, исключая Герцена и Чернышевского, являвшихся прежде всего революционерами и революционными мыслителями, Щедрин обладал наибольшей теоретической вооруженностью. Щедринский реализм, в его зрелом состоянии, от начала до конца проникнут революционной сознательностью. Вероятно, это и имел в виду Чернышевский, когда сопоставлял Щедрина с Гоголем, а не то, что гоголевский реализм в отличие от щедринского был бессознательным. Чернышевский, видимо, хотел сказать, что в произведениях Щедрина художественной изобразительности всегда сопутствуют политические выводы, и не в качестве дидактических доводов к изображению людей и событий, а как неотъемлемые, составные элементы этих изображений. В этом и состоит специфика щедринского реализма, в определенном смысле, может быть, самого исследовательского в русской и мировой литературе. Щедрин так определял задачи изображения человека:

«Литературному исследованию подлежат не те только поступки, которые человек беспрепятственно совершает, но и те, которые он, несомненно, совершил бы, если б умел или смел. И не те одни речи, которые человек говорит, но и те, которые он не выговаривает, но думает. . . , это будет не преувеличение и не искажение действительности, а только разоблачение той *другой* действительности, которая любит прятаться за обыденным фактом и доступна лишь очень и очень пристальному на-

блюдению. Без этого разоблачения невозможно воспроизведение *всего* человека, невозможен правдивый суд над ним».⁶

Вообще говоря, всякий писатель-реалист изображает человека как в его *действительности*, так и в *возможности*. На эту тему высказывались многие выдающиеся русские и западноевропейские писатели. Исследовательский дух щедринского реализма особо выделяется своим направлением. Разгадку человеческих характеров Щедрин пытается найти в более глубоком раскрытии действительности, он хочет проникнуть в те ее слои, которые невидимы для невооруженного революционной теорией глаза. Затем, исследование действительности для него задача исходная, начальная, а исследование характера — последующая.

Реалистический метод, являясь исследовательским, не может не быть в той или иной мере экспериментаторским. Исследуя человеческий характер в его действительности, а также и в возможности, художник-реалист тем самым и экспериментирует над ним, т. е. сознательно ставит в такие положения, которые позволяют полнее выявить заложенные в нем способности, глубже определить вероятные направления развития. В этом смысле художниками-экспериментаторами были все великие писатели-реалисты, особенно в XIX веке. Экспериментаторство русских реалистов несет в себе особые черты, отличающие его от экспериментаторства западноевропейских писателей. При помощи испытания человеческих характеров реалистическая литература оценивает существующее положение вещей и стремится прозреть будущее.

Западноевропейский реализм, при всей его связи с буржуазной идеологией, критически изображал буржуазное общество, особенно большую роль играл тут образ интеллектуального героя. Бальзак и Стендаль, отчасти Диккенс и Флобер в своих произведениях изыскивали для него такие положения и ситуации, которые обладали свойствами с наибольшей силой обнажить всю неприглядность и даже постыдность его капитуляции перед обстоятельствами, собственно перед верхами буржуазно-дворянского общества, всю мерзость этого последнего, безоглядно уничтожающего всё человеческое в человеке. Развитый капитализм на Западе рано стал подсекать даже у великих художников крылья мечты о будущем, обессиливать их мысль в поисках реальных путей к лучшему будущему. Здесь они едва ли не целиком оказывались утопистами и именно по-утопически экспериментировали над человеческими характерами, переносили их в среду исключительную, нетипическую с тем, чтобы показать нормы жизни, противоположные существующим и вполне достойные человека.

Русский реализм не пережил такого губительного влияния капитализма, и хотя он и далеко не свободен от утопических иллюзий, тем не менее его порывы к прекрасному будущему и гораздо энергичнее и в значительно большей степени опираются на реальные силы и средства. Интеллектуальный герой, занявший в русской литературе едва ли не большее место, чем в западноевропейской, также был подвергнут сложным и разнообразным испытаниям, но цель их была иной: в равной мере обличить окружающую этого героя среду и оценить его самого, его способность найти достойное человека дело, каковым могло быть только дело служения народу. Принципы изображения народа в русской литературе также содержат в себе элементы экспериментаторства, сводившиеся к стремлению глубже постигнуть и ярче осветить и сильные и

⁶ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. IX, Гослитиздат, Л., 1934, стр. 203, 204.

слабые стороны национального духа, как самого решающего условия изменения существующих норм жизни.

Реалистический метод, следовательно, по самой природе своей наделен большой активностью. Он является методом и познания и перестройки действительности. Степень активности реализма в русской литературе непрерывно возрастала, подтверждением чего, в частности, может служить реализм Щедрина. В предшествующей статье говорилось об учительности гоголевского реализма, но тогда как вера Гоголя в прекрасное будущее русского народа явилась большей частью инстинктивной и безотчетной, Щедрин пробивается к будущему России, уже опираясь на понимание закономерностей, выведенных из глубокого изучения ее экономической и политической системы. В предшествующей статье уже отмечалось, что в зрелую пору своей деятельности Гоголь отказался от изображения интеллектуального героя, ибо все свои лучшие надежды возложил на человека и народ, на мощь национального духа. Щедрин не обходит образа интеллектуального героя, но всё же этот последний не занял видного места в его произведениях. Руководясь революционной теорией, Щедрин как художник хочет запечатлеть образ России в целом — в отдельных ее проявлениях и в непрерывных изменениях. Кроме Герцена и Чернышевского, Щедрин, как никто другой из великих русских писателей, понимал, какая роль принадлежит передовым идеям в уже начавшемся процессе коренного преобразования всей русской жизни. Он только стремился более широко и основательно раскрыть эту сторону исторического процесса, чем это делалось в романах с интеллектуальным героем в центре их. По идейной широте творческого задания и по остроте его общественного содержания с Щедриным не может сравниться ни один великий русский писатель. Неудивительно, что с его именем связана целая реформа в области жанров. Мало сказать, что он владел всеми прозаическими жанрами, включая жанр общественно-политической, философской и литературно-критической статьи; надо еще добавить, что к какому бы жанру ни обратился Щедрин, он придавал ему редкое своеобразие. Деятельность Щедрина-романиста знаменует собой целый этап в истории русского романа.

Щедрин не только великий романист, но и замечательный теоретик романа. Его новаторская деятельность как романиста была глубоко осознанной. Ведущая мысль суждений Щедрина о романе та, что роман должен изображать непосредственно общественную жизнь, для чего ему следует отказаться от любовного и семейного сюжета. Щедрин апеллировал при этом к изменившимся обстоятельствам, к характеру эпохи, когда сущность человеческой личности раскрывалась в первую очередь на арене столкновения общественных интересов, когда, по его мысли, сюда переместились подлинные человеческие драмы. Щедрин был целиком прав в том смысле, что к 60—70-м годам для русской литературы анализ общественных проблем сделался более важным, чем анализ проблем частной жизни людей. Но из этого вовсе не вытекал вывод о непригодности семейного или любовного сюжета. Практика, например, Толстого и Достоевского доказывает обратное. Да и сам Щедрин в основу «Господ Головлевых», одного из лучших своих романов, положил семейный сюжет. Суждения Щедрина о путях развития русского романа содержат много глубоких и верных положений общего порядка, но не следует забывать, что эти суждения являются обоснованием его собственной художественной практики, а с другой стороны, из нее вытекают. Проблему жанров мы не можем ставить в отрыве от проблемы художественного метода. Метод Толстого или Достоевского позволял в рам-

ках сюжета семейного романа поднимать вопросы общенационального и даже мирового значения.

В отношении жанра романа Щедрин был прямым преемником и продолжателем Гоголя. Щедрин не раз отмечал новаторскую роль Гоголя как романиста. В романической практике самого Щедрина вполне очевидно его тяготение к малому роду эпопеи, т. е. к роману, претендующему на изображение нравов эпохи. Гоголь надеялся, очертив характерные для данного времени пороки людей, указать им верные средства для преодоления их. Щедрин идет иным путем. Он видит основное зло не в людях с их пороками, а в общественном устройстве, порождающем порочных людей, и потому сюда именно направляет свое главное внимание художник.

Гоголь внес первую русскую гениальную поправку в мировой реалистический роман, вернув ему эпическую свободу и широту воспроизведения действительности. Щедрин, наряду с другими великими русскими романистами, продолжил дело Гоголя. В соответствии со своей установкой Гоголь, изображая приключения Чичикова, отыскивал редкостные по концентрированности типических черт психологические характеры. Щедрин ставит перед собой не психологические, но политические задачи, и потому в основу сюжета каждого своего романа кладет политическую идею, которая позволяет развернуть эпически свободное повествование и нарисовать, в том или ином ракурсе, картину целого, создать ряд характеров, воплощающих известные свойства данного политического момента или ситуации. Как и всякий гениальный романист, Щедрин многолетними творческими усилиями выработал свой особый, щедринский тип романа, с рядом выделяющихся разновидностей, как, например: роман-обозрение, роман — историческая хроника, собственно семейно-психологический роман, наконец, нечто вроде романа-приключения, в основе которого лежит сюжет о распаде человеческой личности, желающей слиться с проводимой царским правительством политикой. Роман Щедрина, какой бы вид ни принимал он, всегда остается романом эпической широты и актуального политического звучания, романом, непосредственно характеризующим те или иные стороны современной общественно-политической обстановки.

Тип щедринского романа-обозрения представлен, в частности, «Господами ташкентцами». Это свое произведение, в котором, кстати говоря, затронут вопрос о природе и задачах общественного романа,⁷ Щедрин называет исследованием. И в самом деле, исследовательский дух щедринского реализма обнаруживается здесь с полной силой. В первой части произведения (вторая часть не была написана) устанавливается сущность ташкентства, сочетавшего в себе черты старого крепостнического произвола и нового буржуазного хищничества с оголтелой политической реакцией. Щедрин показывает ташкентство как явление, характеризующее именно сегодняшний день и притом повсеместное, общерусское и даже выходящее за пределы России, хотя наиболее своеобразно раскрывшееся вдали от центров российского государства, на его среднеазиатской окраине.

На первый взгляд «Господа ташкентцы» — не роман, а цикл очерков, не художественное произведение, а работа ученого или публициста. Вот два любопытных суждения сатирика: «...я нахожу возможным изобразить:

ташкентца, цивилизующего *in partibus*;
ташкентца, цивилизующего внутренности;

⁷ Этот вопрос разработан в статье А. Бушмина «Проблема общественного романа в эстетике Салтыкова-Щедрина» («Русская литература», 1958, № 2, стр. 85—104).

ташкентца, разрабатывающего собственность казенную (в просторечии, казнокрад);
ташкентца, разрабатывающего собственность частную (в просторечии, вор);
ташкентца промышленного;
ташкентца, разрабатывающего смуту внешнюю;
ташкентца, разрабатывающего смуту внутреннюю;
и так далее, почти до бесконечности».⁸

Вот вторая выписка: «Если справедливо, что во всяком положении вещей главным зодчим является история, то не менее справедливо и то, что везде можно встретить отдельных индивидуумов, которые служат воплощением „положения“ и представляют собой как бы ответ на потребность минуты. Понять и разъяснить эти типы значит понять и разъяснить типические черты самого положения, которое ими не только не заслоняется, но, напротив того, с их помощью делается более наглядным и рельефным. И мне кажется, что такого рода разъяснительная работа, хотя и не представляет условий совершенной цельности, но может внести в общую сокровищницу общественной физиологии материал довольно ценный».⁹

Преобладание логического элемента над художественным в этой установке налицо. И тем не менее «Господа ташкентцы» — не сочинение публициста и не трактат ученого, а литературное произведение, автор которого, будучи замечательным художником, владеет методом ученого и средствами публициста. Щедрин всюду художник потому, что в его изображениях на первый план выступает психология, он показывает, как интересующие его явления экономической и политической жизни страны преломились в определенных психологических ситуациях и типах, как логика этих ситуаций и типов предугадывает вероятное направление в развитии экономических и политических обстоятельств. Щедрин вместе с тем остается ученым и публицистом, ибо в его произведениях каждый образ выглядит и как политический вывод или урок. Поэтому у него тема произведения зачастую исполняет и роль его главного героя. Он в редких случаях прибегает к, так сказать, сквозным героям и сюжетам. Сами же герои нередко предстают как воплощения общей темы-героя. У них, у героев с именами и фамилиями, большей частью как бы и нет собственной индивидуальной судьбы, ибо они рабски зависимы от темы произведения, собственно и являющейся главным его героем.

Интересуясь в первую очередь положением, а потом уже типами как воплощениями его, Щедрин и представал перед читателем одновременно и как художник и как политический мыслитель. Только политическому мыслителю, притом революционного толка, была доступна правильная оценка положения. Но, с другой стороны, только художник мог представить это положение как бурление живой жизни, как борьбу индивидуальных интересов и страстей. В щедринских произведениях художник отнюдь не живет на счет политического мыслителя, они действуют совместными усилиями. Художественная прозорливость Щедрина, опираясь на его острую политическую мысль, сплошь и рядом совершает открытия, которые этой последней остается лишь закрепить в качестве выводов или итогов. Человеческий характер и направление его деятельности Щедрин, как правило, оценивает с политической точки зрения, но

⁸ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. X, 1936, стр. 55.

⁹ Там же, стр. 56—57.

при этом он дает полную волю своей творческой фантазии и проводит его сквозь массу разнообразных, иногда почти невообразимых ситуаций, чтобы полностью выявить глубоко заложенные в нем возможности.

Прием фантастики, которым широко пользуется Щедрин, вырастает из самой сердцевины щедринского реалистического метода, не только политически наиболее целеустремленного в литературе XIX века (если опять-таки исключить Герцена и Чернышевского), но и к тому же, как это хорошо известно, обладавшего редкой способностью предугадывать реальный ход событий.¹⁰

В смысле художественного экспериментаторства над человеческим характером из всех великих писателей прошлого века рядом с Щедриным могут быть поставлены только Толстой и Достоевский, которые, однако, далеко уступают Щедрину, опиравшемуся на революционную теорию, в смысле предвидения эволюции людей и событий.

Те же общие новаторские качества щедринского реализма наблюдаем мы и в историческом романе-хронике. В «Истории одного города» главным героем произведения Щедрин сделал самое историю. Читая этот роман, мы следим не столько за судьбами собственно героев его, сколько за движением темы в целом, как она раскрывается художником, т. е. за историей. С одной стороны, она разворачивается перед нами как цепь насилий и безумств, совершаемых градоначальниками города Глупова, и нас здесь сравнительно мало интересует судьба каждого из них. Наш интерес сосредоточен на свойствах исторического прошлого, давших возможность глуповским градоначальникам действовать именно таким, а не иным образом. С другой стороны, история обнаруживает себя в поведении масс — и в их безмолвии перед железной, подавляющей силой и в их глухом ропоте и тайной надежде на то, что когда-нибудь наступит конец этим насилиям и бесчинствам. Экспериментаторство, а следовательно, и фантастика щедринского художественного метода реализуют себя в полной мере. Итог получился необычайно значимым и весомым: таких политически поучительных для масс исторических романов еще не знала мировая литература. Щедрин открыл новые пути художественного освещения исторической темы.

Верность своему методу Щедрин сохраняет и в традиционном жанре семейного романа. «Господа Головлевы» — роман со сквозным сюжетом и сквозными действующими лицами, анализ психологии действующих лиц здесь главное. Но дело в том, что в членах семейства Головлевых для писателя на первом плане стоят их родовые признаки, их дворянская природа. Щедрин так пишет: «В течение нескольких поколений три характеристические черты проходили через историю этого семейства: праздность, непригодность к какому бы то ни было делу и запой. Первые две приводили за собой пустословие, пустомыслие и пустоутробие, последний являлся как бы обязательным заключением общей жизненной неурядицы».¹¹ Психология членов семейства Головлевых в ее различных вариантах при общности основы является как темой, так и основным героем романа. Для Щедрина реализм Гоголя не соответствовал духу новой эпохи уже одним тем, что, по его мнению, Гоголь создавал психологические характеры. Из этого, однако, отнюдь не следует, что Щед-

¹⁰ М. Горький говорил о Щедрине в лекциях по истории русской литературы: «Значение его сатиры огромно, как по правдивости ее, так и по тому чувству почти пророческого предвидения тех путей, по коим должно было идти и шло русское общество на протяжении от 60-х годов вплоть до наших дней» (М. Горький. История русской литературы. Гослитиздат, М., 1939, стр. 273).

¹¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XII, 1938, стр. 272.

рин отказывался от анализа психологии. Напротив, он один из величайших художников-психологов, занимающий место в одном ряду с Толстым и Достоевским.¹² Да это и понятно. Как и перед этими великими художниками, перед Щедриным стоял вопрос о судьбе России и русского народа, как и они, он хотел помочь своему народу разгадать самого себя, понять свой ум и свою душу с тем, чтобы разумно и целесообразно действовать. Психологический анализ Щедрина, как и реализм его в целом,— революционно-просветительский по своему характеру. Щедрин доводит анализ психологии изображаемых лиц до выяснения ее политического корня и смысла. От этого и традиционный жанр семейно-психологического романа приобретает признаки общественно-политического романа. Так случилось с «Господами Головлевыми». Едва ли у кого может возникнуть сомнение относительно того, что в этом романе Щедрин достигает вершин в мастерстве психологического анализа. Но как своеобразен этот анализ! Суть его сводится к тому, чтобы в самом психологическом облике представителей дворянства выделить очевидные признаки неуклонного движения этого класса к своей гибели. За каждым из членов головлевского семейства Щедрин закрепляет определяющее свойство, вбирающее в себя общественный смысл его психологии, а затем дает это свойство в его почти бесконечно возможных вариантах. Несмотря на то, что большинство щедринских героев — люди грубой духовной жизни, они даны как сложные человеческие характеры. Например, образ Иудушки Головлева, лицемера и предателя, человека одной психологической ноты, к концу своего жизненного пути порвавшего все нити, которые его связывали и с самыми близкими людьми, достигает даже трагической глубины. Однако это не трагизм возвышения, искупления или очищения, а трагизм расплаты, трагизм как знамение исторически справедливой обреченности целого общественного класса, жившего в праздности, пустомыслии и лицемерии, трагизм, возбуждающий гнев и ненависть.

Одним из самых оригинальных, совершенных и, я бы сказал, показательных для Щедрина произведений является «Современная идиллия». Подобно «Господам ташкентцам», это роман-обозрение, и в то же время, подобно «Господам Головлевым», это роман со сквозным сюжетом и сквозными героями. По своему творческому заданию «Современная идиллия», вне всякого сомнения, общественно-политический роман. Но вместе с тем психологический анализ в нем развернут со всей возможной изощренностью, какая может быть доступной только великому художнику-психологу. Щедрин доказал этим романом, что психологический анализ может быть прямо направлен на решение политических задач. В «Современной идиллии» анализируется психология как выражение политического предательства. Хотя Щедрин и строит сюжет своей книги на основе действий, мыслей и наблюдений одних и тех же героев, всё же главный предмет повествования составляют не их судьбы, но, как и в других его крупных произведениях, непосредственное движение темы, т. е. русской жизни известного исторического момента с наиболее характерными для нее признаками. Изображение национальной действительности в целом отмечено в «Современной идиллии» печатью глубокого трагизма: это, во-первых, трагизм уклонения жизни от ее норм или даже разрыва с ними; это, во-вторых, трагизм непонимания массой своего тра-

¹² Некоторые интересные соображения на этот счет высказывал Е. И. Покусаев в статье «„Господа ташкентцы“ Салтыкова-Щедрина» (Русская литература. Труды Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, т. I, М.—Л., 1957, стр. 205—248).

гического положения. Книга кончается не изображением завершающего этапа или подытоживающего момента определенного периода в биографии героев, а появлением Стыда, который, по сути дела, олицетворяет собою призыв к пробуждению всего лучшего, что заключено в нации, особенно в народной массе.

Стремясь представить непосредственно Россию как целостный организм, а также найти пути преобразования страны и опять-таки непосредственно указать на них, Щедрин, как и Гоголь, становится писателем-сатириком. Источником сатиры Гоголя была уверенность, что путь морального совершенствования людей приведет и к совершенству всего общества. Сатира Щедрина опирается не на моралистические, а на политические принципы. К числу основных сатирических приемов Гоголя, имевшего своей задачей обнаружение степени человечности в человеке, относится прием уравнивания человека, в котором мало осталось человеческого, с вещами. У Щедрина же весьма распространенным приемом является наделение представителей власти и господствующих классов свойствами животных или автоматов. Здесь и сказывается политическая направленность сатиры Щедрина. Он возбуждает гнев народа к своим отрицательным героям, представляя их или механизмами, уродующими человеческий мир и потому заслуживающими уничтожения, или же дикими животными, которым чужды правила человеческого общежития и к которым по этой причине надо применить соответствующие меры. Щедрин пользовался средствами сатиры и при изображении народа. В этом случае она играла роль орудия политического воспитания.

В Щедрине с огромной силой воплощена такая тенденция русского реализма, как его учительность, адресованность непосредственно широкой народной массе. Щедрин и здесь является преемником Гоголя, пошедшим значительно дальше своего учителя. Он занял свое место в русской и мировой литературе как перворазрядный художник-новатор, сообщивший реалистическому методу и его характерным жанрам, в особенности роману, ряд существенных и принципиально важных черт.

4

Рядом с Щедриным стоит имя Некрасова, для которого также литературные цели органически соединились с политическими. Свои обязанности перед литературой Некрасов понимал прежде всего как обязанности перед обществом. «Поэтом можешь ты не быть, Но гражданином быть обязан» — эта некрасовская формула говорит о том, что поэт не имеет права считать себя поэтом, если он не сознает себя гражданином. Суть дела, по Некрасову, не в том, чтобы поэзию поставить на службу гражданской идее, — далеко не всякая поэзия окажется пригодной для этого, — а в том, чтобы идея поэзии стала гражданской и чтобы своими корнями она уходила в современность. В русской поэзии всегда были сильны гражданские мотивы. Поэзия декабристов насквозь гражданская по своим идеям. Однако эти ее идеи, порожденные отрицательным отношением к современности, не были выводом из всестороннего анализа ее. Декабристы противопоставляли отрицательно оцениваемой современной действительности идеализированное далекое прошлое. Поэзия их страдает абстрактной остью. Гражданская лирика Пушкина, а также в значительной степени Лермонтова является по преимуществу реалистической. Свободолюбивые идеалы Пушкин и Лермонтов формулируют как непосредственные выводы из поэтического анализа и оценки окружающей жизни. Но, во-первых, только часть пушкинской и лермон-

товской лирики можно назвать собственно гражданской; во-вторых, гражданские стихи Пушкина и Лермонтова представляют собой больше оценку современности, чем анализ ее. Пушкин и Лермонтов — поэты-мыслители, причем и как поэты и как мыслители они были по преимуществу реалистами. Однако ни Пушкина, ни тем более Лермонтова нельзя назвать мыслителями-политиками. Для этого им не хватало повседневного внимания к бурно кипящей жизни во всех ее сферах, активного вмешательства во все ее процессы, постоянных усилий, направленных на то, чтобы приблизить день революционного переворота в стране. Мыслитель-политик, мысль которого на всех этапах ее развития оставалась реалистической, в условиях России 30-х, тем более 40-х годов неизбежно становился на революционные позиции. Примеры Герцена и Белинского достаточно убеждают нас в этом. Пушкин и Лермонтов максимально приблизились к идее революции, но ни того, ни другого всё же нельзя назвать революционером, хотя бы даже только по убеждениям.

Некрасов, как и Щедрин, был политическим мыслителем, причем его политическая мысль была вполне реалистической. И потому у него не было колебаний в отношении к идее революции, он являлся революционером по своим убеждениям. Некрасовская поэзия в целом революционна, революционна не только в том смысле, что объективно утверждает неизбежность революции в России, но и в том, что сам поэт — убежденный сторонник революционного переворота. Современность в стихах Некрасова представлена более полно, чем в стихах Пушкина и Лермонтова. Некрасов следил за явлениями современной жизни как поэт-революционер; в каждом, даже самом незначительном факте он пытался рассмотреть и заметить то, что можно было, так или иначе, использовать как знак неизбежности народной революции. Поэтому не какая-нибудь часть, а вся лирика Некрасова становится гражданской, аналитической и в то же время глубоко личной.

Некрасов не получил за рубежом такого признания, как Толстой, Достоевский или Тургенев (на это есть свои причины, о которых речь впереди). Тем не менее поэзия Некрасова занимает свое особое и важное место в истории мировой поэзии. В XIX веке на Западе было немало поэтов, связавших свою судьбу с революционным движением; самые выдающиеся из них — Байрон, Гейне, Беранже и Гюго. По поводу Байрона были уже высказаны некоторые соображения (см. статью вторую). Гейне, прославляя революцию, всё же открыто высказывал опасения, что она может грубо обойтись с культурными достижениями прошлого. И потому голос поэта не стал до конца голосом самой революции, а также голосом той массы, которая в ней кровно заинтересована. Беранже ближе подошел к массе, глубже проник в ее психологию, но и его порою отпугивала непреклонность революционной борьбы, и он иногда искал более мягких средств разрешения общественных противоречий. Поэтический голос Беранже звучит и как голос самого французского народа: недаром поэт называл себя эхом его горестей и надежд. Беранже вменял себе в обязанность появляться перед народом с обнаженным сердцем, как, по его убеждению, поступал Шекспир. Однако и поэтическому голосу Беранже, понимавшему, какой силой должен обладать поэт, чтобы увлечь за собой массу, не чужды некоторые диссонансы. Он не раз обращался к народу с призывами предпочесть мирные средства защиты своих интересов путям революционной борьбы. Образ народа как революционного борца в стихах Беранже лишен целостности и не свободен от противоречий. В смысле соединения поэзии и революции Гюго ушел далеко вперед в сравнении с Беранже. В особенности

это относится к произведениям, которые Гюго написал после революции 1848 года. Его стихи исполнены самого высокого революционного пафоса. Но Гюго остался до конца романтиком как в поэзии, так и в политике. Отметив достоинства его брошюры «Наполеон Маленький», отличающейся подлинным революционным гневом, Маркс писал:

«Виктор Гюго ограничивается едкими и остроумными нападками на того, кто несет юридическую ответственность за государственный переворот. Само событие появляется у него, как гром из ясного неба. Он видит в нем лишь акт насилия со стороны одного индивидуума. Он не замечает, что изображает этого индивидуума великим, а не маленьким, приписывая ему беспримерную в мировой истории мощь личной инициативы».¹³

Гюго в своих стихах зовет массы к революционным действиям, но, будучи романтиком в поэзии и в политике, он далеко не всегда правильно ориентирует их.

Некрасов не только как поэт, но и как политический мыслитель в общем оставался на позициях реализма. Его мысль, выражая интересы народа, отнюдь не растворялась в народных представлениях о своем настоящем и особенно о путях к будущему. Проникая в самые толщи народного самосознания, поэт преодолевает его ограниченность. В некрасовских стихах голос поэта, являясь и голосом народа, корректирует, в целом как бы направляет этот последний, хотя сам черпает в нем все свои силы. Лирика Некрасова в целом реалистическая, гражданская и народная. Такого органического единства всех этих качеств ранее никто не достигал в истории мировой поэзии.

Будучи неотделимой частью всей мировой литературы, поэзия, собственно лирическая поэзия, тем не менее имеет свою собственную историю. В сравнении с эпосом и даже драмой поэзия гораздо более субъективный род литературы. Поэт эпический больше отражает мир, а лирический, напротив, больше выражает его. По определению Гегеля, «в эпосе субъект вовлекает себя в *объективное*», а «в лирической сфере чувство и рефлексия втягивают наличный мир в *себя*».¹⁴ Лирика была и у древних народов, высокого уровня достигла она у греков и римлян. Греческая и римская лирика, если брать ее в самом существенном, представляла человеческую личность в ее классической законченности и гармоническом, но индивидуально неповторимом соединении со всеобщим. Личность изображала ею как единичное, индивидуальное проявление целого; отсюда сохранение в лирике пластических форм эпоса. Лирическое начало возрастает с ростом духовной самостоятельности, субъективной углубленности человеческой личности. Этот процесс интенсивно развивается, начиная со средних веков, точнее, с появления христианства. В новое время лирическая поэзия по своей значимости заняла место рядом с эпическими и драматическими жанрами; даже больше того, принцип лиризма, лирической обработки материала всё глубже проникал в эпос и в драму.

Рост человеческой личности мы понимаем как рост ее познания окружающего мира и своих собственных сил и возможностей. Человек всё более осознал, что в нем самом заключена способность сделать владыкой обстоятельств и собственной судьбы; в связи с этим лирика завоевывала признание как могучее средство самопознания человека. Но то, что сказано о человеке, относится также и к нациям нового времени, которые полагаются прежде всего на самих себя, а не ждут предначертаний судьбы. Поэтому в новое время с такой силой возрастает

¹³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIII, ч. 1, стр. 312—313.

¹⁴ Гегель, Сочинения, т. XIV, М., 1958, стр. 309.

у наций жажда к самопознанию, к постижению своей субъективной сущности, своего субъективного национального духа в его связях с объективным миром и способностях овладеть им. Сила национального духа в конечном счете определяется тем, как широки его интересы и как глубоко понимание окружающего мира, а с другой стороны, каковы его цели по отношению к этому миру. Дух нации, в частности национальный характер, особенно сильно запечатлевается в лирической поэзии, как наиболее субъективной.

Лирика обретает благоприятную почву у народов с творчески активным национальным духом, одновременно углубленным в самого себя. Гегель писал: «... лирика Гете есть наилучшее, наиглубочайшее и наиактуальнейшее, чем мы, немцы, обладаем в новейшее время; она всецело принадлежит ему и его народу; возросшая на родной почве, лирика эта также вполне соответствует основному тону нашего душевного строя».¹⁵ О лирике Гете можно сказать, что, будучи немецкой, она вместе с тем принадлежит и всем другим народам; в ней своеобразно и глубоко, насколько это позволяли условия немецкой национальной духовной жизни, запечатлен исторический момент развития вообще человеческого духа. После Шекспира, к которому Гете-художник чувствовал такую близость, никто не показал с такой силой красоту и могущество человека во всем богатстве его внутренней жизни, в его стремлении к освобождению от оков, мешающих проявлению его индивидуальности.

Другим величайшим лириком в Европе начала XIX века был Байрон, которого Гете понимал тоже как преемника Шекспира, правда, несколько односторонне воспринявшего шекспировские традиции. В лирике Байрона выразился национальный гений Англии, как в лирике Гете — национальный гений Германии. Лирика Байрона не дает такого глубокого и всестороннего постижения развития и самоутверждения в окружающем мире человеческого духа в его всеобщности и в индивидуальном преломлении, какое мы находим в лирике Гете, но зато Байрон в своих лирических произведениях гораздо шире осветил мятежное начало в человеческом духе. Условия национальной жизни Англии толкали поэта именно на этот путь. Переживания байроновского лирического героя развертываются на фоне интенсивной политической борьбы внутри страны и в тесной связи с наиболее знаменательными событиями в других европейских странах — с национально-освободительными войнами и революционными восстаниями, с потрясениями и крушениями устаревших государственных систем, словом, с тем бурным и многогранным движением в мире, которое вызвало на свет Наполеона и, в свою очередь, было вызвано всеми его действиями.

Французская лирика, прежде всего лирика Беранже и Гюго, верно передает национальный дух французского народа, твердо вступившего на поприще политической борьбы и в ней одной искавшего ответы на все вопросы.

Какое место занимает лирическая поэзия в русской литературе, можно судить по тому, что первые наиболее крупные завоевания русских писателей XIX века были сделаны в области лирики. Можно прямо сказать, что блестящий расцвет нашей отечественной литературы в прошлом веке начался лирикой. Замечательными лириками были ближайшие предшественники Пушкина, в частности Батюшков и Жуковский, лирикой начал свой творческий путь сам Пушкин.

Пушкин как лирик стоит в ряду величайших лирических поэтов мира, не уступая несколько Шекспиру, Гете и Байрону, не говоря уже

¹⁵ Там же, стр. 329

о других поэтах Западной Европы. Он один соединил в себе качества, присущие Шекспиру и Гете, Байрону и Гюго. В пушкинской лирике показано самоутверждение человека и в мире вообще (преимущественная тема лирики Шекспира и Гете) и одновременно в определенной общественно-политической системе (преимущественная тема французской революционной лирики). Вместе с тем Пушкин, подобно Байрону, рисует своего лирического героя в глубоком разладе с миром. Пушкинский лирический герой — это передовой русский человек первой четверти XIX века, впитавший в себя лучшие свойства передовых людей своего времени. В нем есть философская широта и глубина, а также и чуткость к живым вопросам современности. Он живет мыслью, до которой доработалось человечество, ибо по-русски восприимчив, но он живет этой мыслью как русский человек, страдая и радуясь, скорбя и надеясь вместе со всеми русскими людьми. Он погружен во все общечеловеческие проблемы и одновременно в дела и заботы русской нации, русского народа. Для передовых русских людей этого времени вопросы об избавлении масс от нищеты и рабства и о гражданской свободе становились главенствующими. Поэтому лирика Пушкина, не уступая гетевской лирике в отношении человечности, в отличие от нее проникнута идеей свободолобия. У Пушкина-лирика было то, чего не хватало Гете-лирику, а также и то, что было утрачено Байроном как лириком в сравнении с Гете как лириком. Следовательно, пушкинская лирика открыла собой новую страницу в истории мировой лирической поэзии.

Лирический герой Лермонтова — непосредственный преемник пушкинского лирического героя. Его мысль более сосредоточена на самом себе, он углубляется в себя, чтобы лучше познать свои возможности и способности, так как чувствует приближение момента, который потребует от него активных действий. Сначала это — романтический герой, и его связь с живой действительностью, со всем миром значительно слабее, чем у пушкинского героя. К концу 30-х годов лирика Лермонтова становится реалистической. Лермонтовский лирический герой в связи с этим приобретает новые качества, интерес его к окружающему миру повышается. При помощи своей беспокойной мысли и резко оценочных эмоций он казнит одних и таким же способом выражает сочувствие и сострадание другим. Центром его мысли является судьба родины, он — личность мыслящая, но не действующая, ибо между его мыслью и делом стоит такая преграда, как понимание своей отъединенности от народа, от живых сил истории.

Некрасовский лирический герой преодолевает эту преграду. Мысль героя о народе сливается с мыслью народа о самом себе. Герой лирики Некрасова — тот же передовой человек, но уже не со стороны наблюдающий за тем, как живет и страдает народ. Он вобрал в себя его жизнь и страдания, слил с ним свою судьбу. Свою музу Некрасов называет сестрой — как своей собственной, так и народа. Его лирический герой жаждет действия, ибо он чувствует свою общность не только с народом, но и с теми, кто уже поднял знамя борьбы за народные интересы. Вспомним его прекрасное стихотворение из сборника «Последние песни»:

Милый народ и друзей его, боже! —
 Сам я невольно шептал: —
 Внемли моление наше сердечное
 О послуживших ему,
 Об осужденных в изгнание вечное,
 О заточенных в тюрьму,
 О претерпевших борьбу многолетнюю
 И устоявших в борьбе .

(«Молебен»)

Некрасовский лирический герой — это человек, исполняющий или уже исполнивший свой долг перед народом. И потому он воспринимает жизнь не как сложившуюся и неприемлемую данность, которую следует изменить, но в процессе ее изменения; он убеждает себя в результативности своей деятельности. Сборник «Последние песни» кончается стихотворением «Баюшки-баю», в котором мать-родина благодарит поэта за его верное служение народу, утверждает, что дело его не пропало даром.

Становится очевидным, что в сравнении с пушкинским, а также и лермонтовским лирическим героем лирический герой Некрасова глубже погружен в русскую жизнь, собственно непосредственно в ее народные начала. Родство и преемственность между ними несомненны, но очевидно также и различие. Это — передовой русский человек на разных этапах его исторического развития. Некрасов потому именно и был лучшим продолжателем пушкинских и лермонтовских традиций в 50—70-е годы, что его лирический герой был истинным сыном своего времени. Поэты «чистого искусства», клявшиеся именем Пушкина, на деле изменили высоким пушкинским традициям, ибо, например, лирический герой Фета целиком ушел в интимные переживания, далекие от актуальных вопросов эпохи, и в созерцание природы. Лучшую часть фетовской лирики и составляют стихотворения, посвященные русской природе, в них с большей силой раскрываются черты его таланта как русского поэта.

Лирика Тютчева тоже слабо связана с теми вопросами, которые ставила передовая русская общественная мысль, но это не помешало Тютчеву стать лирическим поэтом мирового плана. По всей видимости, всё дело в том, что Тютчев жил всеми интересами мира, хотя и придерживался реакционных политических убеждений. Лирический герой Тютчева имеет прямое сходство с лирическим героем Пушкина и особенно Лермонтова. Как и они, он — глубоко интеллектуальная личность. В гораздо большей степени, чем его предшественники и отчасти современники, он захвачен страстью размышления о судьбах человечества. Эту особенность тютчевской поэзии отметил Добролюбов, сравнивая ее с поэзией Фета. Тютчевскому лирическому герою мир представляется чреватый большими потрясениями и катастрофами, которые одновременно и страшат и радуют его. Проведший лучшую пору своей жизни вне России, Тютчев остался русским человеком, русским поэтом, проникнутым предчувствием надвигающихся революционных потрясений. Лирический герой Тютчева — человек, необыкновенно остро чувствующий подлинное состояние мира, т. е. его чреватость грядущими катастрофами, но сам он только зритель, только свидетель, а не участник всех тех событий, которые предвещают будущие великие революционные грозы. Политические симпатии Тютчева, сочувствовавшего славянофилам, находились в явном противоречии с его поэтическим пафосом и темпераментом. Несмотря на свой громадный талант, Тютчев не мог стать подлинным певцом своего времени. Сопоставляя Тютчева с Некрасовым, Достоевский без колебаний отдает в этом отношении предпочтение Некрасову. Современная действительность во всей ее текучести не стала предметом тютчевской поэзии. Лирика Тютчева носит сугубо философский характер, в ней нет живого многообразия современного поэту мира.

Лирический герой Некрасова, соединивший свою судьбу с судьбой народа, одновременно и мыслитель и боец. Он не только наблюдает жизнь, но и принимает активное участие в ее перестройке, он вместе с народом и с теми, кто посвятил свою жизнь защите его интересов. Некрасов в своих лирических стихотворениях не ограничивается изображением отношения своего героя к жизни, он изображает и самую жизнь,

притом гораздо шире, чем это делали Пушкин и Лермонтов. В лирических стихотворениях Пушкина и Лермонтова картины жизни появляются преимущественно в качестве оснований для тех или иных переживаний героя; сошлюсь хотя бы на стихотворение Пушкина «Деревня» и стихотворение Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива»: и в том и в другом стихотворении картина действительности — лишь материал, обусловивший известные лирические размышления и выводы. У Некрасова лирический герой думает и рассуждает не от одного только своего имени, но также и от имени народа, точнее говоря, вместе с народом. Народ же, соединив свои мысли и чувства с лирическим героем, меньше всего склонен к рефлексии, его раньше всего и больше всего интересует собственная жизнь во всем ее многообразии, он мучительно задумывается над тем, есть ли возможность изменить ее к лучшему. Народ страдает и хочет избавиться от страданий, он все время видит перед собой всю свою страдальческую жизнь, но в нем теплится надежда на лучшее будущее.

Вот строки из стихотворения «Молебен»:

Холодно, голодно в нашем сслении.
Утро печальное — сырость, туман,
Колокол глухо гудит в отдалении,
В церковь зовет прихожан.

Эти слова воспринимаются так, будто их говорят сами крестьяне, жители «нашего селения». На самом деле они принадлежат лирическому герою, о чем с неоспоримостью свидетельствуют последующие строки:

В церкви провел я то утро ненастное
И не забуду о нем.
Всё население, старо и молодо,
С плачем поклоны кладет,
О прекращении лютого голода
Молится жарко народ.

Аналогичная картина развертывается перед нами и в сугубо лирическом стихотворении «Уныние», которое также помещено в сборнике «Последние песни». В нем тоже голос поэта сливается с голосом массы. Привожу два отрывка из стихотворения «Уныние»:

Первый отрывок:

Чтоб отдохнуть душою несвободной,
Иду к реке — кормилице народной...
С младенчества на этом мне пути
Знакомо всё... Знакомой грусти полны
Ленивые, медлительные волны...
О чем их грусть?.. Бывало, каждый день
Я здесь бродил в раздумьи молчаливом
И слышал я в их ропоте тоскливом
Тоску и скорбь спопутных деревень...

А вот второй отрывок:

Ужели бог не сжадется над нами,
Сожженных нив дождем не оживит,
И мельница с недвижимыми крылами
И этот год без дела простоит?

Примеры эти не нуждаются в разъяснении.

Некрасовский лирический герой не просто «втягивает наличный мир в себя», что, по Гегелю, является отличительным свойством лирики, но «сливается с этим миром, тем самым делает и его лирическим героем, который, однако, не лишается своих эпических свойств. Входя в стихотворения Некрасова на правах лирического героя, народ приносит с собой

и свое отношение к жизни и самую жизнь. Народу, занявшему прочное место в некрасовской лирике, делается тесно в рамках лирических жанров, и у поэта появляется потребность в написании произведений, способных вместить большое социально-историческое содержание и с полным сохранением в них лирической стихии. Некрасов создает ряд лирико-эпических поэм, поднимающих самые сокровенные пласты народной жизни, и в их числе «Мороз, Красный нос» и «Кому на Руси жить хорошо».

Лирика и на этот раз, так же как в творческой практике Пушкина, исполнила свою авангардную роль в расширении идейно-тематического плацдарма русской литературы и в углублении самого реалистического метода. Путь Пушкина к реалистическому роману, первому в русской литературе, пролегал через лирику. Некрасова лирика привела к первой эпопее народной жизни; Некрасов ответил на запрос, давно поставленный перед русской литературой эстетикой революционных демократов. Добролюбов в 1860 году в статье «Черты для характеристики русского простонародья», посвященной рассказам Марко Вовчок, писал: «Мы не можем искать у него эпопеи нашей народной жизни,— это было б уж слишком много. Такой эпопеи мы можем ожидать в будущем, а теперь покамест нечего еще думать о ней. Самосознание народных масс далеко еще не вошло у нас в тот период, в котором оно должно выразить всего себя поэтическим образом. . .»¹⁶

Нигде, ни в одной западноевропейской литературе лирика не сыграла такой роли в развитии реализма, как в русской. Взять, к примеру, Гете. Роман «Вильгельм Мейстер» является его наиболее близким к реализму произведением, но в идейном, да и в художественном отношении он всё же не стоит на уровне гетевской лирики, в нем содержатся элементы капитуляции человека перед окружающим миром (особенно это относится ко второй части). Из лирики Гете органически вырос «Фауст», величайшее произведение немецкой литературы, однако «Фауста» нельзя считать реалистическим произведением. Байрон также не мог вместить своих идей и эмоций в лирические стихотворения, которые благодаря этому послужили для него прологом к монументальным жанрам. Но и у Байрона лирика не перерастает в реалистическое эпическое повествование, а только пересекается с ним. В лучшей его поэме, в «Дон-Жуане», мы наблюдаем почти механическое соединение лирики и эпоса. Лирические отступления поэмы наполнены могучим революционным дыханием, а вся повествовательная часть носит сатирический характер, она не развивает революционных идей лирических отступлений. Для естественного переключения высокого лирического пафоса в реалистическую концепцию жизни Байрону не хватало веры в творческие силы людей и самой действительности. В аналогичном положении оказался и Гюго, который в поэме «Легенда веков» не становится на путь реалистического изображения жизни, при всем своем горячем сочувствии к простым людям, например крестьянам и рыбакам, он описывает их как инертную массу, а силу движения истории видит в деянии providения.

Русская литература, как подробно об этом говорится в предшествующих статьях, всегда отличалась большим доверием к человеку, к реальной жизни. Пушкин как лирический поэт на вопросы, волнующие его ум и душу, ищет ответов в самой действительности. Поэтому его лирика становится реалистической, выводит его на путь создания обобщаю-

¹⁶ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, М.—Л., 1935, стр. 262—263.

щих реалистических произведений, в их числе и «Евгения Онегина», знаменовавшего высшую ступень в развитии творческих сил поэта.

Тот факт, что у начала русского реализма находится лирическая поэзия, объясняет такую его особенность, как сердечность и задушевность. На Западе классический реализм появился в ходе развития буржуазной революции, как одно из следствий крушения просветительских идеалов. Естественно, что на нем лежит отпечаток разочарованности и скептицизма. В России реализм возникает в преддверии того этапа освободительного движения, когда оно начертает на своем знамени действительные интересы народа и станет втягивать в свое русло всё более широкие народные массы. И вполне понятно, что сердечность и задушевность русского реализма — от его веры в народ и в человека.

Поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» в русской литературе занимает место, в некотором смысле аналогичное тому, которое принадлежит «Евгению Онегину». Некрасовская поэма свидетельствует о крупнейших сдвигах и переменах в русской лирике, в русском реализме в целом. Важно отметить хотя бы некоторые черты различия между этими двумя произведениями. У Пушкина лирические отступления переходят в реалистические описания широким планом всей русской жизни, но не сплавляются с ними. У Некрасова лирические отступления, выражающие думы и чувства поэта, не выделяются с такой отчетливостью из всего остального текста, как это происходит в «Евгении Онегине», ибо поэт и думает и чувствует вместе с народом. В «Кому на Руси жить хорошо» народ, став, как и сам поэт, лирическим героем, сам рассказывает о русской жизни, в особенности о своей собственной. В результате эпическое по силе обобщения и широте картины изображенной жизни произведение сохраняет основные элементы структуры лирического жанра. Изображая народ в процессе познания действительности, Некрасов, как Крылов и Кольцов, поэтизирует народную мудрость, но, в отличие от Крылова и Кольцова, не идеализирует ее. Народ у Некрасова познает жизнь активно, имея своим намерением изменить ее, и уже это одно заставляет его критически относиться к самому себе, к своим устоявшимся понятиям и представлениям. Кроме того, мысль народа в поэме Некрасова движется в одном русле с мыслью самого поэта, отраженной в образе индивидуального героя, и корректируется этой последней. Наконец, Некрасов изображает заступников народных, которым принадлежит последнее слово в формулировании народных идеалов.

Благодаря всему этому некрасовская поэзия в целом, поэма «Кому на Руси» в особенности, есть самое глубокое проникновение в русский народный характер, взятый в аспекте трудовой и нищенской его жизни, столкновения с враждебными социальными силами и поисков путей устройства счастливого мира.

Если согласиться с тем, что русская литература в целом, в ее лучших образцах и наиболее плодотворных тенденциях, в конечном счете, является духовным обоснованием и духовной подготовкой народной революции, то придется признать особую роль и особое значение в русском литературном процессе писателей революционно-демократического лагеря. Они были сознательными сторонниками народной революции, а потому как художники ставили перед собой цели политического воспитания масс, и этим определяется их вклад в развитие реалистического метода, их национальное и мировое значение. «Былое и думы» Герцена, роман Чернышевского «Что делать?», лирика и «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, романы и сказки Щедрина — всё это с новых сторон и в новых аспектах открывало Россию не только перед русскими,

но и перед читателями других стран мира, внушало веру в народ и в человечество, обогащало представления о возможностях самой литературы.

На путь, проложенный писателями революционно-демократического лагеря, позже вступила плеяда писателей, в той или иной мере разделявших народнические убеждения. Плеханов назвал их художниками-социологами, имея в виду, что они обратились к изображению непосредственно явлений экономической жизни в стране, особенно в деревне, так как верили, что в крестьянской общине скрывается зародыш социалистического общественного устройства. Народническое общественное учение было ложным, и это нанесло известный ущерб литературной деятельности писателей, поверивших в него. В то же время народничество было проникнуто большим общественным пафосом, идеей служения народу и верности ему. Это создавало почву для преодоления талантливыми писателями, связанными с народничеством, ошибочных народнических догм, для создания глубоко реалистических произведений, в которых с еще небывалой обстоятельностью и достоверностью изображалась экономика пореформенной России, распад крепостнических и становление капиталистических отношений в деревне. Известно, какую роль сыграли эти произведения в критике Плехановым, а затем и Лениным народнического взгляда на русский общественно-исторический процесс и в обосновании марксистского понимания его. Плеханов высоко ценил беллетристов-народников за верность реализму, отмечал их превосходство над западноевропейскими писателями того же времени, потерявшими связь с передовым общественным движением и повернувшими на путь натурализма.

Среди беллетристов-народников Плеханов особо выделял фигуру Гл. Успенского, сравнивая его с Бальзаком по силе понимания связи между экономикой общества и его психологией. Можно было бы продолжить эту мысль Плеханова и показать принципиальное различие между Бальзаком и Успенским как представителями западноевропейского и русского реализма. В психологии общества Бальзака интересовал тот итог, который получается в ходе борьбы за экономические интересы между различными типами частных собственников: внимание же Глеба Успенского, как замечательного наблюдателя и исследователя общественной психологии, прежде всего занимал вопрос о том, как на основе экономических отношений возникала бесчеловечная психология угнетателей и гуманистическая психология угнетенных с их страстным стремлением к лучшему будущему.

(Окончание следует)



ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ И ФОЛЬКЛОР

Многие выдающиеся теоретики искусства исследовали фольклорный материал наравне с литературой, живописью, музыкой и другими видами искусства. Это делал Гегель в знаменитых лекциях по эстетике, Белинский в статьях по теории литературы, Чернышевский в своей диссертации, Плеханов в работах о происхождении искусства. Без обращения к фольклору невозможны были бы ни «Историческая поэтика» Веселовского, ни труды по теории литературы Потебни.

Казалось бы, советские теоретики искусства должны были бы не только усвоить эту традицию, но и значительно развить ее, наполнить новым содержанием, поскольку в наше время особенно очевидной стала роль народных масс в истории мировой культуры.

Но странное дело — когда читаешь работы по теории искусства и литературы, выходящие в последние годы одна за другой (что само по себе является отрадным фактом), с удивлением замечаешь, что фольклор как вид искусства «исчез». В лучшем случае встретятся немногочисленные примеры, лишь иллюстрирующие то или иное общее положение, а потому и отнюдь не обязательные. Даже в новейших пособиях по теории литературы о фольклоре говорится вскользь, случайно. В этом отношении отличается от них «Теория литературы» Г. Н. Пospelова, вышедшая в 1940 году (вообще незаслуженно забытая), где фольклор занимает надлежащее место в историческом ряду форм словесного искусства.

Мы не станем здесь доискиваться причин такого парадоксального положения в современной эстетике — во всяком случае, умолчание о фольклоре объясняется отнюдь не тем, будто возможности, которые предоставляет фольклор теоретикам искусства, уже исчерпаны. Правомерно ли, устанавливая общие законы искусства, игнорировать народную поэзию, которая существовала тысячелетия до появления других видов искусства и продолжала существовать наряду с ними? Можно ли принимать те или иные выводы эстетики до тех пор, пока они не будут проверены на материале того искусства, которое Чернышевский назвал искусством «массы человечества»? С другой стороны, мы убеждены, что неразработанность многих теоретических вопросов заметно тормозит и развитие целой специальной науки — фольклористики, затрудняет подлинно научное изучение истории фольклора и понимание сложных процессов, происходящих в современном народнопоэтическом творчестве.

Нам хотелось бы привлечь настоящей статьей внимание к немногим, но очень существенным проблемам, решение которых, думается, возможно лишь при условии объединения сил теоретиков искусства, литературоведов и фольклористов.

1

В последние годы оживленно обсуждался вопрос о предмете и специфике искусства. Эта дискуссия у всех на памяти, поэтому не будем утомлять читателя изложением различных точек зрения. Ограничимся лишь определением своего отношения к дискутируемому вопросу.

Академик Тодор Павлов в своей обстоятельной работе «К вопросу об эстетике как науке», опубликованной в первых трех номерах нового болгарского журнала «Литературная мысль», развивая идеи классиков марксизма, касается, в частности, и споров о предмете искусства. Критикуя некоторые положения в книге А. И. Булова, Тодор Павлов так формулирует свой вывод: «...Специфический предмет искусства не есть общество вообще, ни человеческий индивид вообще, ни природа вообще, но и общество, и человеческий индивид, и природа, взятые лишь с эстетической стороны или в эстетическом аспекте, т. е. взятые как... объективно-реальные эстетические явления».¹ Сходное понимание предмета искусства высказал и советский исследователь В. Ванслов: «Предмет искусства — действительность в ее эстетическом своеобразии».² Как «эстетическое в действительности» определяют предмет искусства В. Иванов, Ю. Боров и другие.³

Думается, что такой взгляд на предмет искусства является наиболее глубоким, соответствующим диалектико-материалистическому пониманию искусства.

Но, определяя предмет искусства в философском, общеэстетическом плане, лишь немногие теоретики (и то в декларативной форме) ставят вопрос об историческом развитии предмета искусства и о специфике предмета разных видов искусства.

Далеко не достаточно ограничиться вышеприведенными формулировками предмета искусства как эстетического в действительности — в смысле «очеловеченной» в процессе общественной практики человека, чувственно воспринимаемой, эмоционально оцениваемой им действительности. В процессе художественного освоения мира развивается отношение человека к природе, существенно изменяются его общественные отношения, сам он, являясь главным предметом искусства, как «совокупность общественных отношений» (К. Маркс) всё время развивается и изменяется. Интересы общественного человека не являются только общечеловеческими. Уже в эпоху первобытнообщинного строя эта сфера определялась конкретными условиями существования, структурой общества (матриархальная или патриархальная община). Но особенно осложнилась сфера художественного познания в классовом обществе, где сам предмет искусства уже в значительной мере определяется общественной практикой того или иного класса, характером классовых отношений и противоречий. В этом смысле, строго говоря, предмет античного искусства не тот, что предмет европейского искусства XIX века. В зависимости от характера и степени широты интересов общественного человека, в зависимости от того, какие явления природы и предметного мира, созданного самим человеком (этой «второй природы», по выражению Маркса), какие общественные отношения, какие качества и свойства самого человека входят в сферу его художественного познания, — в зависимости от

¹ «Литературна мисъл», 1957, кн. 3, стр. 18.

² В. Ванслов. Содержание и форма в искусстве. Изд. «Искусство», М., 1956, стр. 80.

³ См.: В. Иванов. Заметки о специфике искусства. «Коммунист», 1958, № 1; Ю. Боров. О природе художественного метода. «Вопросы литературы», 1957, № 4.

всего этого изменяется от эпохи к эпохе и сам предмет искусства. Эти изменения и являются объективным основанием исторического развития форм искусства.

Для понимания этого процесса совершенно необходимо сравнительное изучение различных видов искусства.

У всех видов искусства один предмет в общем, философском смысле этого слова. Но конкретно-эстетическое значение это понятие приобретает лишь при обращении к различным видам искусства.

Отличия между искусствами зависят, говоря словами К. Маркса, «от природы предмета и от природы соответствующей ей сущностной силы» человека. «Глазом предмет воспринимается иначе, чем ухом, и предмет глаза — иной, чем предмет уха».⁴ Следовательно, объективное основание появления разных видов искусства состоит, во-первых, в том, что в самой действительности заключена возможность познания одного и того же предмета разными способами чувственно-конкретного познания; во-вторых, в том, что человек одарен различными чувствами, развивающимися в процессе общественной практики, которые делают его способным познавать различные, объективно заключенные в самой действительности эстетические качества. Так возникают различные виды искусства — живопись, скульптура, музыка, литература. . . Однако появление различных видов искусств — явление сравнительно позднее. Для того чтобы понять общее и особенное в предмете различных видов искусства, необходимо обратиться к фольклору, который исторически предшествует разделению искусства на виды и сохраняет некоторые существенные специфические качества до наших дней.

Главным предметом фольклора является прежде всего человеческий коллектив как целое в его конкретно-историческом выражении (род, племя, класс или группа трудящихся, народ) в его отношении к природе, обществу, самому себе. Причем в этом определении в одинаковой мере следует делать ударение и на первом слове (коллектив) и на втором (целое). Природа занимает важное место в фольклоре, но чаще всего предстает очеловеченной (мифы, сказки, космогонический эпос) или органически связанной с человеком, с его деятельностью.

Даже в тех случаях, когда героем фольклорного произведения является личность, этот герой в сущности лишен индивидуального характера, а представляет определенный коллектив, обладающий общностью родины, социального положения, образа жизни, обычаев, идеалов, чувств, настроений, стремлений. Поясним свою мысль на материале фольклора славянских народов.

В зависимости от того, какая сфера народной жизни подлежит художественному познанию, типизация коллектива приобретает различное выражение. В народной поэзии славян, как и в фольклоре других народов, подвиг народа в борьбе с врагами родины типизируется преимущественно в весьма обобщенном образе богатыря (герои русских былин, Марко Кралевич и другие юнаки эпических песен народов Югославии и Болгарии, Галота, Кошка и другие герои украинских дум). Этот же образ иногда выражает и героическую борьбу народа за свою независимость и достоинство в отношениях с феодальной знатью.⁵ Но особенно характерен для выражения социальных идеалов народа тип героя — народного вождя, мстителя, заступника (Разин и Пугачев русских песен и преданий; Дамян, Страхил, Стоян и другие герои болгарских хайдуц-

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. Изд. «Искусство», М., 1957, стр. 141.

⁵ См.: В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Изд. Ленинградского университета, Л., 1955, стр. 360—384, 427—460.

ких песен; Ганжа Андигер, Максим Зализняк, Олекса Довбуш украинских песен; Кармелюк украинских и белорусских преданий; Костка Наперский польских баллад и др.). Важной особенностью фольклора уже феодальной эпохи является то, что художественная типизация не ограничивается образом героя-вождя или героя-богатыря. Появляется образ рядового человека из народа: например, герои бытовой сказки у славянских народов (мужик, солдат, работник русской и белорусской сказок; парубок-бедняк, наймит, Кирик украинской сказки; хитрый Петр болгарских сказок-анекдотов); шушкарь из песни о взятии Казани, «сынок» Степана Разина, борцы из песни о Кастрюке, драгун из песни о Петре I, молодец и девица лирических песен восточных славян, Яношик словацких преданий, Петрушка русского народного театра кукол и др. Наконец, как непосредственное выражение тождества образа и предмета изображения появляется огромное количество произведений, где героем становится весь коллектив, вся масса: казаки в русских и украинских песнях об Азове, разинские «работнички», казацкая масса в украинских думах,⁶ «хлопцы» польских повстанческих песен, «хайдуки» и «усоки» песен южных славян, «ребятушки», «жовніры», «жаунеры» солдатских песен, фабричные «молодцы» и т. д. Но, в сущности, герои-богатыри и герои-вожди, «рядовые» герои и герой-коллектив — лишь разные модификации единого образа народа, различия между которыми определяются различием между социальными группами, составляющими народ, различием сфер народной жизни, в которых действуют герои, различиями в *народном* характере. Даже в тех случаях, когда положительными героями народной поэзии являются цари, князья, воеводы, гетманы и т. п., эти высокие титулы и звания в сущности являются номинальными, а самим героям придаются качества и черты, типичные для трудового народа, так что эти персонажи выступают в роли народных героев (это особенно бросается в глаза при сравнении их с отрицательными персонажами — представителями феодальной знати, в которых типизируются уже свойства, характерные для господствующих классов).⁷

То, что обычно условно называют индивидуализацией фольклорного образа, на самом деле ею не является («вещество» Добрыни, хитрость Одиссея или мудрость Ваянямейнена). Это есть не что иное, как выделение одного, двух постоянных приметных признаков, а не всестороннее изображение человеческой индивидуальности или выявление каких-то неповторимых, оригинальных черт индивидуального характера. Поэтому и возможны в фольклоре замены имен (даже исторических) в одних и тех же произведениях или приурочение одних и тех же сходных эпизодов и характеристик к разным героям (например, в сказках об Иване IV и Петре I, в исторических песнях о Разине и Пугачеве, в юнацких песнях о Марке Кралевиче и Милоше⁸ и др.). Наличие некоторых конкретных, личных свойств не есть еще индивидуализация,

⁶ См.: П. Д. Павлій. Героїчна поезія українського народу. «Українські народні думи та історичні пісні». Київ, 1955, стр. XXIV.

⁷ Не говоря уже о царях и царевичах волшебных сказок, такими героями являются идеализированные Иван IV и Петр I (см. Русское народное поэтическое творчество. Счерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII века, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 495—496, 502—504). На материале эпических песен южных славян это же убедительно показал В. Джурич (см. О юнацкої поезији. Антологіја народних јунацких песама, Београд, 1954, стр. XVI—XXV). Подлинно народными героями являются Богдан Хмельницкий, Максим Перебийнис, Данило Нечай, Иван Богун украинских дум (см.: П. Д. Павлій, ук. соч., стр. XXVIII), Суворов, Кутузов и другие полководцы в русских песнях и сказках.

⁸ См.: Н. Кравцов. Сербские юнацкие песни. В кн.: Сербский эпос. Academia, 1933, стр. 111 Ср.: В. Джурич, ук. соч., стр. LI—LII

а есть неперемное условие всякого художественного образа вообще, который уже по самой своей природе является выражением общего в единичном, конкретном, личном.

Наглядно можно увидеть это своеобразие художественной типизации фольклора в народной лирике, для которой характерно то же стремление к нарочитому «умолчанию» о каких-то индивидуальных, глубоко интимных чувствах. Личное чувство в народной лирической песне бесспорно присутствует, но оно выражается в весьма обобщенной, условной форме. Отсюда — и специфическая система образов песни: частая подстановка на место «я» объективного образа, некоей красной девицы или доброго молодца, монологи от второго и третьего лица, символика, обилие постоянных эпитетов, односложных определений психологических состояний («скучно», «грустно», «тошно», «весело» и т. п.), так называемых «общих мест».⁹ «Горючими слезами обливаешься» и молодец, и девица, и солдат, и Шереметьев в исторической песне — никаких других деталей, по которым мы могли бы судить об индивидуальном оттенке или степени горя, песня не дает. Самые разные герои и в самых различных ситуациях «кручинятся», признаются, что им «тошнехонько», что им на сердце «пала тоска» или что у них «заныло ретиво-сердце», «ясны очи помутилися» и т. д. Психологизм лирической песни весьма условный. И это отнюдь не выражение бедности или однообразия чувств, не следствие бедности языка, а результат специфического, коллективного, мы бы сказали, *интегрального* художественного мышления, обусловленного особым предметом искусства народных масс — народом как целым.

Образы фольклора являются собирательными и нарицательными, в них народ стремится дать предельно широкое обобщение. В этом смысле молодец песни столь же емкое обобщение, как и былинный богатырь. Последний от первого отличается не степенью обобщенности, а ее характером, обусловленным обобщаемым качеством (например, в былине — храбрость защитника родины, в песне — тоска молодца по родной земле). В отвлечении от индивидуального и состоит особая прелесть многих фольклорных произведений. Потому-то произведения фольклора и удовлетворяют огромные коллективы, потому-то они и способны так непосредственно и моментально спланивать, объединять массы в одном порыве, в одном чувстве, выражать единую волю масс. Но одновременно в этой всеобщности — и относительный недостаток типизации, характерной для народной поэзии, о чем в свое время писал Чернышевский.¹⁰ Впрочем, это такой недостаток, который с лихвой искупается достоинствами народной поэзии, делающими возможными столь значительные обобщения, что они становились предметом восхищения, творческой зависти и источником творчества многих самых выдающихся художников. Кстати заметим, что именно эта присущая фольклору типизация и позволяла разным художникам придавать одному и тому же фольклорному образу разное индивидуальное выражение (например, Фауст у Гёте, у Марло, у Клингера, у Ленау, у Пушкина, Дон-Жуан у Мольера, у Пушкина, у Леси Украинки, у Алексея Толстого, у Гумилева).

⁹ В связи с этим большой интерес представляют наблюдения П. Д. Ухова. См. его статью «О типических местах (лосо соптинис) в русских народных традиционных песнях». «Вестник Московского университета», историко-филологическая серия, вып. 1, 1957, стр. 94—102. Заметим, однако, что «общие места» как закрепившиеся образные формулы, характеризующие то или иное действие, поступок, чувство или состояние героя, обладают жанровой и национальной спецификой у разных (в том числе и у родственных) народов.

¹⁰ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 308.

Историческое развитие предмета искусства состояло в том, что по мере развития личности все больше и больше развивалась и индивидуализация типического образа. Однако исторические судьбы народных масс, классовая солидарность трудящихся и их освободительная борьба, требовавшие единения, формы коллективного общественного труда, а также устойчивость в народе общих традиций и обычаев — всё это укрепляло и развивало в фольклоре другую форму типизации, не стремящуюся в принципе к индивидуализации. Признавая большое прогрессивное значение за индивидуализацией образа, не следует впадать в крайность и *только* в одной индивидуализации видеть силу всякого искусства. Исторический опыт фольклора, в частности массовой революционной песни, в этом смысле весьма поучителен и может быть использован современным искусством.

Особенностью художественного отражения предмета искусства в фольклоре является то, что здесь, в отличие от музыки, живописи, скульптуры и т. п., оно реализуется или материализуется не с помощью какого-нибудь одного образного способа воспроизведения действительности (звук, движение и т. д.), а синтетически, одновременно посредством различных способов. Фольклорный образ по форме представляет собою нерасчлененное единство словесных, ритмических, мелодических, мимических, игровых и других средств. В различных жанрах и на разных этапах истории фольклора соотношение и сочетание этих компонентов различно (например, в плясовой или хороводной песне сочетаются и слово, и музыка, и пластика движений человеческого тела, а в народной сказке передача текста сопровождается мимическими и интонационно-драматическими средствами эмоционального воздействия на слушателя). И хотя в фольклорных жанрах слово является главным образным средством, но всё же оно здесь, в отличие от литературы, не является единственным средством (за исключением, пожалуй, лишь пословиц, поговорок, загадок). Фольклор в целом — синтетичный вид искусства. К нему ближе всего стоит театральное искусство. Но и в сравнении с последним фольклор сохраняет одну существенную особенность. Синтетичность театрального искусства является результатом индивидуальной, более или менее самостоятельной творческой деятельности драматурга, композитора, режиссера, актеров, художника-декоратора, гримера и т. д., а особенность творческого процесса в фольклоре состоит в том, что синтетичность здесь возникает в самый момент *зарождения* произведения. В этом смысле и так называемая народная драма (игрища, действия, а также театр типа Петрушки или раек и др.) существенно отличается от театрального представления не столько потому, что здесь нет постоянного текста, сколько потому, что *весь* творческий процесс, в сущности, является импровизационным, опирающимся на традицию также уже коллективного и синтетического происхождения. С народной драмой может быть сопоставлена, например, ренессансная *commedia dell'arte*, но и она, впрочем, является настолько же профессиональной, насколько и народной, во всяком случае по своему происхождению.¹¹

Особая, органичная синтетичность фольклорных произведений не случайна. Теперь нам ясны ее причины — это особая природа предмета фольклора и коллективность творчества.¹² Фольклор отражает свой пред-

¹¹ См.: А. К. Живелегов. Итальянская народная комедия. Изд. АН СССР, М., 1954.

¹² Мы не останавливаемся специально на вопросе о коллективности, так как этому было уделено большое внимание во время дискуссии 1953—1955 годов, которая протекала и на страницах печати. См. также статью П. Н. Попова «Про деякі питання теорії народно-поетичної творчості» («Наукові записки Київського університету», 1955, т. XIV, вып. 1).

мет в его целостности, многогранности, в различных формах его эстетической природы. Отнюдь не бедность выразительности какого-нибудь одного средства, а именно эта особая художественная «сверхзадача», употребляя выражение К. Станиславского, и порождает синтетичность образности в фольклоре, что доставляет такое затруднение исследователям фольклора, которые, впрочем, избегают его тем, что сами искусственно препарируют живой, целый художественный организм произведения фольклора и изучают отдельно и независимо друг от друга: кто — текст, кто — музыку, кто — пляску. . .

Когда В. Ванслов отрицает синтетичность художественного образа (см. ук. соч., стр. 51—52), он, как видим, игнорирует историческое развитие искусства. Правы в данном случае как раз те, кого В. Ванслов критикует (Л. И. Тимофеев, А. И. Буров и др.). Но, к сожалению, те, кто признают синтетичность образа важным свойством искусства, не обосновали этот взгляд исторически. Синтетичность литературного, музыкального и т. д. образов генетически восходит к синтетичности фольклорного образа. И хотя синтетичность в других видах искусства и относительна (а не «условна», как говорит В. Ванслов) — в том смысле, что каждое отдельное произведение не может дать полного и всестороннего представления о целом в самой действительности, — но особенность искусства в том и состоит, что, активно отражая какие-то существенные признаки целого, оно помогает нам в нашем воображении воссоздать все целое. Мастерство художника в том и состоит, чтобы, найдя в самой жизни существенное и важное, уметь изобразить его так, чтобы посредством немногих, но характерных деталей дать о нем полное и яркое представление. Фольклор как искусство в этом отношении был и навсегда останется прекрасным образцом для всех художников.

2

Теоретическая мысль в последнее время вновь и все чаще и чаще обращается к проблеме народности искусства.

Из всех аспектов этой сложной проблемы мы рассмотрим сейчас только один. Еще Белинский писал, что «вопрос о народной русской поэзии. . . сливается с вопросом о народности в поэзии».¹³ Некоторые толкователи Белинского поняли это очень упрощенно: обращение к народной поэзии является непременным условием народности. Между тем в действительности дело обстоит гораздо сложнее. Чтобы это понять, следует ответить на вопрос, всё ли в народной поэзии народно?

К сожалению, в современной фольклористике народная поэзия определяется весьма общо и расплывчато как устное словесное искусство народных масс. Вероятно, под страхом повторения вульгарно-социологических ошибок умалчивается о том, что само понятие «народ» нуждается в подлинно социологическом определении, ибо без такого определения теряет свой реальный смысл и понятие «народная поэзия».

Народ в марксистском значении этого слова — изменяющаяся общность социальных групп и классов, достаточно сложная по своей природе. Социальная структура народа меняется от эпохи к эпохе даже в пределах одной общественной формации. Отмечая прежде всего единство и общность народа, марксизм в то же время «требует, чтобы

¹³ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 653.

этим словом не прикрывалось непонимание классовых антагонизмов внутри народа».¹⁴

Искусство народных масс в классовом обществе является классовым по своей природе не только в том смысле, что оно противостоит идеологии господствующего класса, но и в том, что оно само является сложным по своему классовому содержанию и может отражать при определенных условиях классовые противоречия внутри народа. Классовое содержание народной поэзии меняется и должно изучаться в исторической конкретности и изменчивости. Именно потому, что это сплошь и рядом не учитывалось, и оказывалось возможным то безоговорочное отнесение к фольклору таких, например, жанров, как духовные стихи, то безусловное «исключение» их из состава фольклора, оказывались возможными прямо противоположные оценки одних и тех же памятников эпоса («Алпамыш», «Манас», «Джангар» и др.) — то как народных, то как феодальных.

При диалектическом подходе к понятию народ не трудно понять, что творчество одной и той же социальной группы в одних условиях принадлежит народной поэзии, а в других условиях перестает быть подлинно народным искусством. Например, в эпоху военной демократии, когда дружина по своему положению и интересам связана со всей нарождающейся народностью, дружинная устная поэзия является частью народной поэзии; и нет ничего удивительного в том, что в этой среде возникают героические эпические песни, которые близки народным массам и воспринимаются ими как свои, остаются в народных массах. У восточных славян, в частности, в этом плане большой интерес представляет былина о Волхе Всеславиче — типичном герое-вожде эпохи «военной демократии», совершающем поход ради захвата территории и присоединения покоренного племени. Но, как и аналогичные герои эпоса других народов, Волх Всеславич является народным героем *своего времени* — в специфических исторических условиях прогрессивного процесса образования народности, когда, по выражению Ф. Энгельса, «война и организация для войны становятся... нормальными функциями народной жизни».¹⁵ Иначе бы былина о Волхе Всеславиче и не сохранилась бы в народном эпосе. С другой стороны, попытка переосмыслить этот образ в позднейшую эпоху свидетельствует о том, что народ впоследствии воспринимал такого героя в его исторически ограниченной сфере деятельности, ставил особняком в своем эпосе.¹⁶ В условиях феодального общества, когда дружина уже противостоит трудовому народу, ее устная поэзия также превращается в сословную поэзию и, сохраняя многие черты и особенности народной поэзии, не становится достоянием народных масс. «Славы» дружинных певцов князю-феодалу, ведущему междоусобные войны, вызванные не народными, а корыстными интересами, не могут уже восприниматься народом, осуждающим эту борьбу.

Так же диалектически должен быть рассмотрен вопрос о духовных стихах и о других произведениях, в которых в большой степени присутствуют религиозные идеи и мотивы (например, исторические песни о соловейком восстании XVII века). В работе Ф. Энгельса «Крестьянская война в Германии» и в его письме к Шлютеру мы находим ценные указания на то, что идеология демократических масс феодальной эпохи даже в момент их активных выступлений носила религиозный характер и что даже народная поэзия революционных движений прошлого отра-

¹⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 9, стр. 92; ср.: там же, стр. 107.

¹⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVI, ч. 1, стр. 139—140.

¹⁶ См. В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 70—72.

жала «предрассудки масс того времени» и содержала «религиозную чепуху».¹⁷ В. И. Ленин, исторически осмысляя другие факты, приходил к выводу, что «выступление политического протеста под религиозной оболочкой есть явление, свойственное всем народам на известной стадии их развития».¹⁸ Следовательно, появление в народных массах феодальной эпохи произведений, выражающих религиозность, является вполне закономерным фактом, и такие произведения с полным правом следует отнести к народной поэзии. Не случайно ведь даже Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» одни из самых задушевных страниц своей книги посвятил исполнению народным певцом духовного стиха, изобразив впечатляющую картину отношения народа к своему искусству и противопоставив эту картину равнодушию дворянского общества.

Но когда мы обращаемся к позднейшему периоду, к эпохе сознательного и организованного выступления народных масс под руководством пролетариата против пережитков крепостничества и капиталистического строя, тогда и религиозность, скажем, русского патриархального крестьянства, приобретает совершенно иной смысл. Критикуя богоискательство М. Горького, В. И. Ленин писал именно об этой эпохе: «Теперь... всякая, даже самая... благонамеренная защита или оправдание идеи бога есть оправдание реакции».¹⁹ Не случайно В. И. Ленин теперь иначе оценивает и религиозность масс, ставя ее в ряд с другими самыми тяжелыми заблуждениями и предрассудками, подчеркивает *псевдонародность* этих черт идеологии в новых исторических условиях: «„Народное“ понятие о боженке и божецком есть „народная“ тупость, забитость, темнота, совершенно такая же, как „народное представление“ о царе, о лешем, о таскании жен за волосы».²⁰ Известно, что все эти представления сохраняются и в некоторых произведениях народной поэзии XIX—XX веков, но они выражают уже не подлинно народное мировоззрение, не идеалы пролетариата и передовой части крестьянства, а пережитки в сознании наиболее консервативных слоев народа. Не случайно они и бытуют теперь уже не в массах, а в старообрядческих общинах, среди богомольцев и странников. Еще Салтыков-Щедрин пронизательно заметил эту принципиальную разницу: «... в настоящее время они (духовные стихи и легенды,— В. Г.) уже утратили то значение и смысл, которое имели в эпоху своего появления... Стихи аскетического содержания стали уже достоянием нищих...».²¹ Следовательно, произведения, в которых в религиозной оболочке выражаются народные настроения и стремления, и являются произведениями народной поэзии и не являются — в зависимости от того, о какой эпохе в истории народа идет речь.

Таким образом, народная поэзия как *общее понятие* включает в себя коллективное творчество всех тех социальных групп и классов, которые на разных этапах истории общества образовывали народ; народная поэзия как *конкретно-историческое понятие* в каждую эпоху наполняется определенным и разным содержанием, включает коллективное творчество только тех классов и групп, которые составляют народ в *данном* исторический момент. Это разграничение является весьма существенным как для понимания народности фольклора, так и для понима-

¹⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VIII, стр. 128—129; К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, стр. 556.

¹⁸ В. И. Ленин, Сочинения, т. 4, стр. 223

¹⁹ Там же, т. 35, стр. 93

²⁰ Там же, стр. 94

²¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. V, Гослитиздат, М., 1937, стр. 46.

ния вопроса о характере обращения писателей к народной поэзии с целью достижения народности литературы.

Подчас народность как идейно-эстетическая категория растворяется в самом определении «народная поэзия». Вся народная поэзия — народна, рассуждают иные фольклористы, делая исключение только для тех произведений, которые по тем или иным причинам привносятся в народ со стороны.²²

Однако думается, в фольклоре, как и во всяком другом искусстве, народность не есть просто атрибутивное качество, не является неизменным признаком любого произведения только потому, что оно — произведение народной поэзии. Из сказанного выше видно, что далеко не всё, что когда-то создано народом и сохраняется в репертуаре определенных социальных групп и слоев народных масс в данную эпоху, соответствует интересам народных масс и отражает мировоззрение передовой их части. Как неоднороден народ, так и неоднородна и неравнозначна его поэзия. Поэтому народность фольклора — это историческая, идейно-эстетическая категория, выражающая существенные, прогрессивные интересы народных масс в определенную эпоху. Народность, включая в себя некоторые постоянные черты (свободолюбие, народный патриотизм и др.), в то же время меняется от эпохи к эпохе, приобретая конкретно-историческую, а потому зачастую и исторически ограниченную форму (например, религиозную форму в ряде произведений в эпоху феодализма). Эта форма в последующую эпоху, сохраняясь в народной поэзии, всё же перестает быть критерием народности. Абсолютизировать и идеализировать стареющие формы народности — означало бы мешать развитию новых, прогрессивных форм народности, а следовательно, и прогрессивному развитию самого народа.

Отсюда ясно, что отнюдь не всякое обращение к народной поэзии способствует подлинной народности литературы. История литературы свидетельствует, что реакционные и революционные романтики, реалисты и символисты по-разному воспринимали народную поэзию, обращались к разным ее сторонам и качествам, по-разному усваивали и перерабатывали ее в своем творчестве. Поэтому в одних случаях это обращение действительно стимулировало развитие народности литературы (Крылов, Рылеев, Пушкин, Гоголь, Кольцов, Островский, Некрасов, Горький и др. в русской литературе; Шевченко и Марко Вовчок — в украинской; Адам Мицкевич — в польской; Неруда — в чешской; Янка Купала и Якуб Колас в белорусской литературе), а в других случаях, напротив, порождало сентиментальную псевдонародность (напр., «Илья Муромец» Карамзина) или даже способствовало реакционной идеализации консервативных сторон народной жизни и ложной «демократизации» идеалов и стремлений, противоречащих подлинным интересам народа (вспомним, например, псевдонародную русскую литературу «смирдинского периода», по определению Белинского, или поэзию многих русских декадентов). Недостаточно отчетливое понимание этого, что в народной поэзии подлинно народно, вредило в отдельных случаях народности и выдающихся, талантливых писателей. Так, например, случилось с Жуковским — этим, по шутливому выражению Пушкина, «поэтическим дядькой всех ведьм и чертей на Руси» — в его «Двенадцати спящих девах» и в «русских балладах».²³

²² Наиболее последовательно эта точка зрения выражена в статье Б. Н. Путилова «Об основных признаках народного поэтического творчества» («Ученые записки Грозненского пединститута», 1952, № 7).

²³ «Одно только из русской народности воспроизвел Жуковский... и это одно — суеверие народное», — справедливо сетовал Добролюбов (Полное собрание сочинений и шести томах, т. 1, ГИХЛ, 1934, стр. 233).

Само по себе обращение к народной поэзии не ведет автоматически к народности. История литературы свидетельствует, что даже великие, подлинно народные художники не сразу овладевали «секретом» народности, не сразу постигали дух и форму народной поэзии, стремясь воспользоваться ею для достижения народности. В этом отношении весьма показателен пример Пушкина. Если «Бова» и весьма условные черкесская, татарская и молдавская песни в его ранних романтических поэмах скорее удаляют поэта от народности, чем приближают к ней, а поэма «Руслан и Людмила» знаменует собою лишь первые удачные шаги в этом направлении, то уже в прологе к последней поэме, написанном значительно позднее, в трех песнях о Разине, в балладе «Жених», в сказках, в «Русалке», в «Песнях западных славян» и других произведениях, которые явились результатом внимательного, любовного изучения народной поэзии и плодом долгих, глубоких наблюдений и раздумий над жизнью народа, Пушкин вполне достигает народности. Обращение к народной поэзии было плодотворным в конечном счете лишь потому, что «неподкупный голос» поэта «был эхо русского народа». Без этого ни знание народной поэзии, ни искусная имитация ее образов не помогут художнику стать народным.

Отчетливое понимание существа народности фольклора имеет большое практическое значение и для советской литературы. Успех и популярность таких современных писателей, как например М. Шолохов и А. Твардовский, во многом объясняются тем, что они сумели активно, творчески усвоить лучшие, прогрессивные традиции народной поэзии. Но, к сожалению, обращение к народной поэзии не всегда плодотворно даже в творчестве крупных советских художников. Известно, например, что подчас пассивное восприятие народной поэзии Демьяном Бедным ограничивало его народность, а неправильно понятый и оцененный им героический эпос привел его к такой крупной творческой неудаче, как пьеса «Богатыри». Нередки еще случаи чисто внешнего, стилизаторского воспроизведения народной поэзии в практике некоторых молодых писателей.

Народность величайших художников исторически сложилась под сильнейшим воздействием лучших традиций народной поэзии. Чернышевский писал: «...известно, что главная сила и Мильтона, и Шекспира, и Боккачио, и Данте, и Фирдавси, и всех других первостепенных поэтов сосполяла в том, что они были компиляторы народных преданий».²⁴ Хорошо известны и соответствующие утверждения М. Горького. Эти высказывания и другие многочисленные признания художников не дают, однако, основания для противопоставления народности фольклора — народности литературы или умаления народности литературы в сравнении с народностью фольклора, а между тем и то и другое имеет место в работах некоторых фольклористов.

Действительно, в определенных исторических условиях народная поэзия в целом отражает жизнь народа и выражает интересы народа полнее и вернее, чем современная ей литература в целом; в этом смысле можно говорить, что народная поэзия обладает народностью в большей степени, чем литература. Но такая постановка вопроса представляется нам весьма общей и односторонней, а главное, малопродуктивной, так как за ней может скрываться противопоставление любого произведения народной поэзии любому произведению литературы, идеализация консервативных элементов народной поэзии и принижение значения прогрес-

²⁴ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 137. Слово «компилятор» здесь употреблено в том значении, в каком оно бытовало в середине XIX века и в каком оно зафиксировано в словаре Даля «собираатель, сводчик, сборщик».

сивной литературы для развития народности. Таков, собственно, и был смысл деятельности реакционных критиков 30—40-х годов XIX века — Бурачка, Мартынова, Боричевского и др., против которых направлял свои статьи о народной поэзии Белинский. Мы не примем его категорического, вызванного страстностью спора утверждения, что в одном стихотворении Пушкина народности больше, чем во всех произведениях народной поэзии, взятых вместе, но мы также отвергнем и обратное мнение, будто народная поэзия более народна, чем творчество Пушкина.

Если обратиться даже к древней русской литературе, то нельзя, например, ставить вопрос, что народнее — «Слово о полку Игореве» или героический народный эпос. Великое произведение русской литературы второй половины XII века и созданные одновременно былины разными средствами и на разном материале решали одинаково существенную и важную прежде всего для народных масс Киевской Руси проблему. То же следует сказать, например, о демократической сатире XVII века и народной сатирической сказке.

Еще яснее становится этот вопрос при обращении к русской литературе XIX века. Можно ли сомневаться в том, что творчество Льва Толстого не менее народно, чем крестьянская поэзия? Более того, мы полагаем даже, что применительно к некоторым художникам правомерно говорить о том, что их творчество обладает большей степенью народности, чем фольклор. Обратимся, например, к Некрасову. Усилиями советских литературоведов убедительно доказано, какое огромное воздействие оказала на великого поэта народная поэзия. Бесспорно, что народность Некрасова во многом сформировалась в результате глубокого изучения им творчества народных масс. Но ограничиваться этим утверждением, как это зачастую делается, — значит исказить подлинный смысл деятельности поэта. Главное заключается в том, что Некрасов свободно владел народнопоэтическим материалом, активно вторгаясь в него, подчиняя его своим задачам поэта-борца. Он не просто пересказал, но и *переосмыслил* народную поэзию и, что важно, первый на деле исполнил тот завет Белинского, который был условием высшего типа народности в литературе XIX века — изобразил «таких мужиков, которые... возвышаются над ограниченной сферой мужицкой жизни...»,²⁵ возвел стихийное свободолобие, выраженное в народной поэзии, в степень осознанной революционности, а стихийный протест — на уровень революционной критики самодержавно-крепостнического строя. В лице Некрасова, как и других передовых писателей XIX века, русская литература выразила лучшие стремления народных масс с еще большей отчетливостью, сознательностью и последовательностью, чем сама русская крестьянская поэзия, о которой Добролюбов справедливо писал: «Во всем видно желание чего-то, стремление к какой-то лучшей доле, какой-то порыв души, но порыв неопределенный... Много в этих песнях чувства, но... мало разумности, потому что стремления большею частью бессознательны».²⁶

То же самое мы видим и на примере творчества Т. Шевченко. Все стремления, мысли и чувства украинского трудового народа, так прекрасно выразившиеся в народной песне, были аккумулированы в поэзии великого поэта в революционный заряд огромной силы.

Народность литературы развивается под воздействием лучших, передовых традиций народной поэзии; но при определенных условиях,

²⁵ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 305.

²⁶ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. 1, 1934, стр. 124.

когда народу становится доступной литература, и народность фольклора в свою очередь развивается и укрепляется под воздействием прогрессивной литературы. Так, например, нельзя не учитывать то обстоятельство, что под воздействием распространявшихся в русском народе некоторых произведений декабристов и революционеров 1860—1870-х годов и особенно под воздействием революционной поэзии эпохи подготовки и проведения первой русской революции народная поэзия восприняла новые идеи, новые образы, новые формы.

Стараниями известного знатока русской поэзии и народной песни И. Н. Розанова установлено, что многие стихи поэтов, творчески усвоенные, зачастую основательно переработанные в народе, стали подлинно народными песнями, особенно популярными в революционно настроенных массах.²⁷ Помимо многочисленных переработок стихов неизвестных и малоизвестных поэтов XVIII—XIX веков, в народ вошли также многие стихотворения Кольцова, Никитина, Некрасова, Сурикова, Пушкина, Лермонтова. Всё это не могло не оказать самого благотворного воздействия на развитие народного сознания, народной эстетики, народности русского фольклора. Не случайно появляется много песен, близких по своему идейно-художественному строю к литературе, авторы которых неизвестны и которые также широко бытовали и бытуют в народных массах (напр., «Что ты сокол сизокрылый» — песня, использованная М. Горьким при создании «Песни о Соколе»,²⁸ «Солнце всходит и заходит» — песня, введенная М. Горьким в пьесу «На дне»,²⁹ «По пыльной дороге телега несутся» и др.).

Недавно М. Ф. Рыльский обратил внимание на то, что и в украинской народной поэзии также довольно значителен удельный вес песен литературного происхождения («Реве та стогне Дніпр широкий» Т. Шевченко, «Стоїть гора високая» Глебова и мн. др.³⁰). Сходный процесс в большей или меньшей степени протекал в фольклоре всех тех народов, у которых создавалась своя национальная литература.

Особенно важным фактом, существенно повлиявшим на народность фольклора, поднявшим ее на новую ступень, является активное усвоение пролетариатом, всем революционным народом песен, созданных профессионалами-коммунистами: «Интернационал» Э. Потье, «Вы жертвою пали в борьбе роковой» В. Г. Архангельского, «Варшавянка» и «Беснуйтесь, тираны» Г. М. Кржижановского, «Смело, товарищи, в ногу» Л. П. Радина. Вся русская рабочая массовая поэзия создавалась, как показали исследования советских фольклористов, под непосредственным и самым сильным влиянием указанных песен. Кстати заметим, что история создания этих песен замечательна и как факт интернациональных идейных связей русского пролетариата. «Беснуйтесь, тираны» — песня, созданная на основе стихотворения А. Колессы «Шалійте, шалійте, скажені кати»; «Варшавянка» является переработкой польской революционной песни Вацлава Свенцицкого; другая популярная революционная песня «Слезами залит мир безбрежный» («Красное знамя») также является переводом

²⁷ См., например, статью И. Н. Розанова «Стихи русских поэтов, ставшие песнями» в сб. «Песни русских поэтов». Библиотека поэта. Малая серия, изд. «Советский писатель», Л., 1950, а также его сб. «Русские песни XIX века», Гослитиздат, М., 1944 и «Русские песни». Гослитиздат, М., 1952.

²⁸ См.: И. А. Овчаренко. О художественной сатире М. Горького. «Известия Академии наук. Отделение литературы и языка», 1954, т. XIII, вып. 2, стр. 127—128.

²⁹ «Русские песни». Составил и комментировал Н. А. Усов. 1940, стр. 379, а также указ. статья И. Н. Розанова, стр. 37—38.

³⁰ См.: М. Т. Рыльский. Розквіт народної творчості на Україні. «Народна творчість та етнографія», Київ, 1957, кн. перша, стр. 13.

польской революционной песни.³¹ Вообще надо сказать, что польские революционеры создали немало хороших песен, которые стали народными.³²

В песнях пролетариата не только с наибольшей силой отразились «чаяния и ожидания народные» (В. И. Ленин), но и выразилось революционное сознание и революционная воля к борьбе, впервые в истории народной поэзии освещался и единственно возможный путь к победе народа над своими врагами. Не случайно В. И. Ленин такое большое значение придавал рабочей песне, рабочим хорам и писал о «пропаганде социализма рабочей песней».³³ Внесение сознательности в стихийное рабочее движение, распространение в массах идей марксизма-ленинизма, огромная революционно-просветительская, идейно-воспитательная, пропагандистская работа партии в массах, — всё это явилось залогом появления в фольклоре качественно нового типа народности — народности, впервые соединяющейся с коммунистической партийностью.

В социалистическом обществе коллективное творчество и литература суть две формы искусства народа. Нельзя согласиться с печально известным нигилистическим выводом Н. Леонтьева о том, что фольклора как вида искусства в настоящее время нет. Однако трудно отрицать и тот факт, что в современных условиях значительно активизировался процесс взаимодействия и сближения литературы и фольклора, а в самом этом процессе неизмеримо возросла роль литературы. Нет ничего странного в том, что литература в социалистическом обществе ведет за собой массовое народное творчество, но последнее, в свою очередь, продолжает обогащать творчество советских писателей. Это отчетливо видно хотя бы на примере литературы и народной поэзии Великой Отечественной войны — достаточно вспомнить историю создания и судьбу «Василия Теркина» («Откуда пришел — туда и уходит», — резюмирует сам Твардовский),³⁴ песен Исаковского, поэм А. Кулешова, стихов М. Рыльского, П. Воронько и многих других советских поэтов. И мы имеем в виду не только то, что появилось бесконечное множество народных переделок стихов и ответов на «Катюшу», «Землянку», «Жди меня» и т. д., но и тот факт, что создано огромное количество совершенно оригинальных песен, авторы которых никому не известны, которые получили повсеместное распространение и живут по законам фольклора.³⁵ По своему идейному содержанию и форме они удивительно схожи с песнями и стихами поэтов-профессионалов. В этих песнях выражено новое качество народности, отражающее морально-политическое единство советского народа, в трудной борьбе строящего новое общество под руководством Коммунистической партии. Народность советского фольклора совпадает с на-

³¹ См. об истории создания этих песен: В. И. Чичеров. Песни и стихи пролетариата в период массового рабочего революционного движения. «Русское народно-поэтическое творчество», Труды Института этнографии, т. XX, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 163—176. В. И. Чичеров неправильно называет автором песни «Шалайте, шалайте, скажені кати» И. Франко (ср. указ. статью М. Рыльского, стр. 13).

³² См. сб. «Польские песни», Гослитиздат, М., 1954.

³³ В. И. Ленин. Развитие рабочих хоров в Германии. «Коммунист», 1954, № 6, стр. 24.

³⁴ Ответ читателям «Василия Теркина»; в кн.: «Василий Теркин», Гослитиздат, М., 1952, стр. 191.

³⁵ В последнее время появилось много новых и ценных публикаций фольклора Великой Отечественной войны на русском, украинском, белорусском и других языках народов СССР. Еще больше записей хранится в центральных и областных архивах, в личных собраниях фольклористов. Весь этот огромный материал ждет своих исследователей.

родностью советской литературы, так как оба эти вида искусства служат народу и выражают идеи партии Ленина. Как и народность советской литературы, народность советского фольклора неразрывно связана с партийностью.

3

Нередко можно встретиться с мнением, что именно обращение к фольклору обусловило появление реализма в литературе. Это мнение основано на получившем широкое распространение, особенно среди фольклористов, тезисе, что реализм как художественный метод присущ фольклору по самой его *природе*.³⁶ Несостоятельность такого подхода к фольклору и к взаимоотношениям фольклора и литературы убедительно, на наш взгляд, показана в статье В. Виноградова «Реализм и развитие русского литературного языка».³⁷ Решая особую задачу, стремясь к определению «языковых и стилистических условий, создающих наиболее благоприятную почву для возникновения и развития» реализма,³⁸ В. Виноградов, естественно, не преследовал цель дать определение художественного метода фольклора и рассмотреть в этом плане связи фольклора с литературой. Ограничившись критикой существующих мнений, В. В. Виноградов справедливо пишет, что эти вопросы требуют специального и глубокого исследования. Такую задачу должны выполнить прежде всего сами фольклористы.

Не имея возможности подробно обосновывать здесь свое понимание художественного метода в фольклоре и его исторического развития,³⁹ мы постараемся лишь сформулировать некоторые положения, которые представляются нам важными для решения проблемы в целом.

Распространенные определения художественного метода уже подвергнуты критике, и высказано плодотворное, на наш взгляд, положение о том, что художественный метод надо определять по аналогии с методом познания вообще, а особенности его следует объяснять спецификой предмета художественного познания.⁴⁰ Нам представляется особенно важным обратить внимание на то, что Ф. Энгельс применительно к философскому методу употреблял выражение «форма мышления», «способ мышления».⁴¹ Художественный метод можно было бы определить как форму или *способ образного мышления*, как специфический способ познания предмета искусства. Это определение помогает прежде всего понять, что художественный метод *объективно* существует в художественной практике, независимо от того, осознается он или не осознается самим художником (или творящим коллективом), формулируется или не формулируется, получает свое терминологическое обозначение или не получает.

В каком же отношении находится художественный метод к другим методам познания?

Поскольку различные предметы познания суть лишь различные свойства, качества *одного объекта* познания — самой действительности, то, естественно, и философское, и научное, и художественное познание нахо-

³⁶ См.: Русское народное поэтическое творчество. Очерки по истории русского народного поэтического творчества X — начала XVIII века, т. I. Изд. АН СССР, М — Л., 1953; т. II, кн. 1, 1955; кн. 2, 1956 (в дальнейшем — Очерки); Русское народно-поэтическое творчество. Учебное пособие для вузов, изд. 2-е, Учпедгиз, 1956.

³⁷ «Вопросы литературы», 1957, № 9, стр. 16—24.

³⁸ Там же, стр. 43.

³⁹ На эту тему нами написана специальная работа, которая будет опубликована в V томе ежегодника Института русской литературы АН СССР «Русский фольклор».

⁴⁰ См., напр., указанную работу акад. Т. Павлова.

⁴¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XV, стр. 520.

дятся во взаимной связи и взаимодействии; между ними нет непреходимых граней. Поэтому нельзя отрывать художественное творчество от мировоззрения. Хотя объективным фактором, определяющим художественный метод, как правильно отмечает Т. Павлов, является не мировоззрение, а действительность, предмет искусства, но это не значит, что художественный метод не связан с мировоззрением. Система философских, общественно-политических и т. п. взглядов, а также философский метод, являясь вторичными по отношению к действительности, отражением ее в сознании человека, оказывают воздействие на все другие сферы духовной деятельности и сами, в свою очередь, испытывают на себе их воздействие. «Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие основано на экономическом развитии. Но все они также оказывают влияние друг на друга...» (Ф. Энгельс).⁴² Следовательно, достоверность и глубина художественно-образного познания эстетического в действительности во многом зависят от того, насколько правильно общее мировоззрение (система взглядов и метод), т. е. насколько верно оно отражает общие объективные законы природы и общества. Вместе с тем связь искусства с мировоззрением нельзя представлять механически, нельзя художественный метод выводить из мировоззрения. Художественный метод, обусловленный прежде всего специфическим предметом искусства и специфической, образной формой познания, всегда сохраняет свою *относительную самостоятельность* как один из способов непосредственного познания действительности. Вот почему при наличии двух систем мировоззрения (материалистической и идеалистической) и двух философских методов (диалектического и метафизического) в искусстве мы имеем дело с множеством художественных методов, причем в одну и ту же эпоху сосуществуют различные (хотя и определенные для каждой эпохи) художественные методы.

Исходя из этих предпосылок, можно понять, что художественный метод фольклора является особым способом образного познания действительности, определяемым спецификой предмета фольклора и зависимым от особенностей мировоззрения народных масс, в том числе от особенностей их эстетических идеалов. Он не может быть отождествлен с художественным методом других видов искусства и определяться по аналогии, скажем, с литературой.

А художественный метод литературы (как и других видов искусства), в свою очередь, не может находиться в прямой зависимости от художественного метода фольклора и испытывает определенное воздействие его художественного метода лишь постольку, поскольку может совпадать предмет этих двух видов искусства и сближаться мировоззрение писателя с мировоззрением народа.

Но, как мы видели, и предмет фольклора, и мировоззрение народа сами по себе являются достаточно сложными, исторически изменяющимися категориями, поэтому в фольклоре существует не один какой-нибудь художественный метод, а *разные художественные методы*. Этим объективным обстоятельством и объясняется то, что художники, пользовавшиеся разными, в том числе и принципиально отличными художественными методами, могли обращаться к народному творчеству и опираться на присущие ему разные способы художественного отражения действительности.

Специалисты по древней русской литературе в результате больших, трудных и плодотворных исканий пришли к выводу, что методом русской

⁴² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, стр. 99.

литературы XI—XVII веков был *дореалистический* метод.⁴³ Между тем художественный метод прогрессивной литературы древней Руси действительно складывался в значительной мере под воздействием художественного метода фольклора, но метода дореалистического же, характерного для героического эпоса, волшебной сказки и старейших исторических песен («Слово о полку Игореве», «Повесть о приходе Батыя на Рязань», «Повесть о Петре и Февронии» и др.).

Хорошо известно, что обращению к фольклору писателей-реалистов XIX века предшествовало активное и сознательное использование фольклора сентименталистами⁴⁴ и особенно романтиками. Ведь именно романтики «открыли» народную поэзию и видели в ней не только источник «народности», но и опору для своего художественного метода. Другое дело, что революционные и реакционные романтики по-разному решали свою задачу, ориентировались на разные идейные стороны фольклора, но и тем и другим были близки художественные принципы фольклорной типизации с ее склонностью к идеализации героя, с ее обобщенностью образа и игнорированием индивидуальных черт, с ее поляризацией добра и зла в контрастных, резко противопоставленных друг другу характерах, с ее гиперболическими средствами выражения чувств и страстей.

Бесспорно, что и реалистическая литература многим обязана фольклору, что реалистический метод исторически формировался под определенным воздействием некоторых особенностей художественного мышления народных масс, так как и в самом фольклоре протекал сходный процесс образования реалистического метода. Но для того, чтобы понять, какие именно тенденции в развитии художественного метода фольклора оплодотворяли реалистический метод литературы, необходимо рассмотреть этот вопрос более конкретно, на материале русской народной поэзии.

С развитием буржуазных связей в России и вовлечением в них народных масс возникают необходимые объективные предпосылки для новых способов художественного мышления в фольклоре, каких не знала народная поэзия эпохи феодализма.

Новые явления общественной и частной жизни трудящегося человека, та, так сказать, «проза жизни», которая сопровождала его повседневное существование, требовала и нового художественного способа познания этих сторон действительности и новых средств их воспроизведения в искусстве. Внимание к «мелочам» жизни, к обыденным фактам, к тому, что окружает человека в его повседневном быту, на производстве, на военной службе, в домашней обстановке и т. п. — всё это проявилось в том новом направлении художественного мышления, которое можно условно назвать натуралистическим. Условно потому, что этот термин теперь употребляется как оценочная категория, как синоним «плохого» искусства. То, о чем мы говорим сейчас, — явление не деградирующего искусства, поскольку реализма еще не было, а искусства, сближающегося с повседневной действительностью, находящегося на подступах к реализму.

⁴³ См. статьи: Д. Лихачев. У предыстиков реализма русской литературы. «Вопросы литературы», 1957, № 1; И. Еремин. О художественной специфике древнерусской литературы «Русская литература», 1958, № 1.

⁴⁴ Напомним, что в конце XVIII — начале XIX века в России разные писатели предпринимали попытки создать эпические поэмы в «русском духе», отнюдь не реалистические по своему методу («Добрыйня» Н. Львова, «Илья Муромец» Карамзина, «Бова» Радичева, «Бахариана» Хераскова, «Алеша Попович и Чурила Пленкович» Радичева-сына, «Громвал» Каменева и др.).

Принципиально важно, не идеализируя этот метод и не распространяя на него термин «реализм», выделить его как исторически закономерно, необходимую прогрессивную ступень в развитии народной поэзии. Между тем для фольклористики последних лет характерно как раз злоупотребление термином «реализм» именно в отношении к этой особой, специфической, переходной ступени в истории русского фольклора.

Например, всю крестьянскую лирику XIX века В. А. Кравчинская безоговорочно определяла как реалистическую.⁴⁵ Но в чем же конкретно проявляется этот реализм? Из примеров и характеристик, которые приводит исследователь, оказывается, что это — правдоподобие деталей, частных наблюдений и описаний вроде срезания кудрей ножницами и «прокладывания следа», элементы автобиографии, точное указание местности и даже имени и фамилии героя, наконец, «профессиональная точность» в описании труда ремесленников и т. п.⁴⁶ Наряду с этими признаками отмечается развитие повествовательности (т. е. то, что как раз мешает концентрации лирического начала, лирической типизации), разрушение традиционного образа «доброего молодца» и «красной девицы» (т. е. их поэтизации).⁴⁷ Все эти наблюдения сами по себе очень точны и верны. Но они доказывают совсем не то, что хочет доказать исследователь. Всё это — признаки не реалистического метода, а совершенно особого типа художественного мышления, которые весьма наглядно можно заметить и в рабочей песне XVIII—половины XIX века,⁴⁸ и в позднейшей военно-исторической, и в солдатской песне.⁴⁹

Таким образом, мы отмечаем определенную закономерность в развитии русской народной поэзии XVIII—XIX веков — появление и довольно широкое распространение нового художественного метода, составляющего относительно прогрессивную ступень в развитии типов художественного мышления народных масс, предельно сближающего искусство с *повседневной действительностью*, отличающегося фактической достоверностью и детализацией, отсутствием какой бы то ни было фантастики и идеализации, но в то же время и натуралистической описательностью, недостатком типизации и героического начала. Это был необходимый этап в развитии народного искусства, но историческая ограниченность этого типа мышления не могла до конца удовлетворить народные массы, поэтому они сохранили и старый способ фантастико-героического мышления и на определенном этапе, когда для этого созрели благоприятные условия, создали и подлинно реалистическое искусство.

Развитие собственно реалистического метода в русской народной поэзии было возможно только на основе выработанных в течение веков традиций и особенностей фольклора как вида искусства, на основе эволюционировавших общих характерных признаков художественного мышления народных масс. Этим определяется *своеобразие* реалистического метода народной поэзии.

Коллективность художественного мышления, преобладание широкого, емкого обобщения, не стремящегося к индивидуализации, резкое, контрастное противопоставление враждебных сил добра и зла, — все эти основные черты художественного мышления народных масс сохранялись и в эпоху капитализма. Поэтому реализм как художественный метод не мог приобрести такого универсального, всеобщего значения и распро-

⁴⁵ Очерки, т. II, кн. 2, стр. 123, 139.

⁴⁶ Там же, стр. 124—125, 135, 137, 139.

⁴⁷ Там же, стр. 13—14, 123.

⁴⁸ В. И. Чичеров. Песни и стихи пролетариата в период массового рабочего революционного движения (1890—1907 гг.). «Русское народно-поэтическое творчество», «Труды Института этнографии», т. XX, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 153—155.

⁴⁹ См.: Очерки, т. II, стр. 317.

странения в народной поэзии в любом жанре, как это стало возможным в литературе. Реалистический метод мог развиваться полно и успешно только в таких жанрах, сама природа которых делала допустимым ограничение таких характерных признаков реализма, как индивидуализация образа, как всестороннее, диалектическое раскрытие сочетания различных, зачастую противоречивых свойств в одном образе. Такими жанрами реалистического искусства могут быть жанры, которые допускают *нарочитую условность* образа (фантастический образ и гротеск).

Поэтому вполне понятно, почему реалистический метод в народной поэзии проявился в первую очередь в сатире. Однако не всякая сатира вообще является реалистической.⁵⁰ Вот почему не всякая народная сатира также является реалистической. К сожалению, в работах советских фольклористов вопрос о сатире ставится в общей форме, еще не исследована эволюция народной сатиры и конкретные отличия реалистической сатиры от предшествующих ей форм.⁵¹ Поэтому мы вынуждены будем ограничиться самыми общими замечаниями о характере реалистической сатиры в русской народной поэзии.

Если обратиться к русской сатирической сказке в записях XIX—начала XX века, то лучшие образцы этой сказки могут быть с полным основанием названы реалистическими. Они характеризуются четкой и конкретной социальной направленностью против реальных классовых врагов народных масс — помещика, барина-работодателя, заводчика, мастера, позднее — попа, кулака, купца, сановника, царя. Отрицательные персонажи наделены вполне типичными характеристиками. Это обобщенные образы, созданные по принципу выделения и преувеличения лишь наиболее существенных, социально определенных качеств. Типизация отрицательного персонажа, как правило, не разрушает реальной достоверности образа, но в то же время широко пользуется гиперболой, фантастикой и комическим гротеском, причем по мере развития классового осознания антагонистических противоречий происходит определенная эволюция от юмористического балагурства и иронии к сарказму, к резкому и беспощадному осмеянию, усилению гротесковости.⁵² Можно поэтому сказать, что чем острее и смелее гипербола в сатирической сказке, тем более зрелым и последовательным является ее реализм.⁵³

Особенностью реалистической сатирической сказки является ее критический пафос. Художественная сила ее — в обличении зла, в типизации отрицательного персонажа. Однако это не означает, что образ положительного героя не выявляется с художественной четкостью, как это считает К. В. Чистов.⁵⁴ Конечно, и положительный герой сатирической сказки не отличается индивидуальным характером, психологической разработанностью. Однако и в оценке положительного героя надо исходить из особенностей природы сатирического жанра. Как персонаж *сатирической* сказки, где условность возведена, так сказать, во вторую степень,

⁵⁰ См.: Я. Е. Эльсберг. Вопросы теории сатиры. М., 1957, стр. 58—67.

⁵¹ См., напр., Е. Ф. Тарасенкова. Жанровое своеобразие русских народных сатирических сказок. «Русский фольклор, Материалы и исследования», т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957; Д. М. Молдавский. Русская сатирическая сказка. В изд.: Памятники литературы, 1956.

⁵² Ср.: Э. В. Померанцева. Некоторые особенности русской пореформенной сказки. «Советская этнография», 1956, № 4, стр. 37 и К. В. Чистов. Заметки о сборнике Н. Е. Ончукова «Северные сказки». «Труды Карельского филиала АН СССР», вып. VIII, 1957, стр. 23—24; см. также Очерки, т. II, кн. 2, стр. 200, 202—203.

⁵³ Это положение не следует абсолютизировать. Речь идет именно о народной сказке, а не о сатире в целом, ср.: А. С. Бушмин. К вопросу о гиперболе и гротеске в сатире Щедрина («Вопросы советской литературы», т. V. Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 7—63).

⁵⁴ Чистов, ук. соч., стр. 24.

образ ловкого, умного, храброго, изворотливого, смелого мужика, работника, солдата, рабочего воспринимается как вполне живое лицо.

Характерные особенности реалистической сатиры, проявляющиеся в бытовой сказке, можно обнаружить и в ряде произведений других жанров, хотя, разумеется, они там будут несколько трансформированы в соответствии с природой жанра. Но и в сказках о животных, превратившихся в аллегория или басню, и в народной драме XIX—XX века, и в некоторых крестьянских сатирических песнях, и особенно в рабочих сатирических песнях мы заметим немало общих принципов типизации, отражающих один определенный тип художественного мышления. То же следует сказать о русских пословицах и поговорках, насыщенных ярким и конкретным обличительным социальным содержанием.

Получив широкое распространение прежде всего в сатирических жанрах народной поэзии, реалистический метод проник и в бытовую сказку, и в лирическую песню, осложнил художественный метод в некоторых произведениях былинного эпоса,⁵⁵ волшебной сказки⁵⁶ и причитаний, особенно в импровизациях И. Федосовой и отчасти Н. Богдановой,⁵⁷ наложил свой отпечаток на историческое предание (например, предания о Петре I и Пугачеве⁵⁸).

Итак, мы можем со всей определенностью говорить о появлении и распространении реализма в русской народной поэзии эпохи развития капитализма. Этот реализм проявлялся в своеобразной форме, обусловленной спецификой художественного мышления народных масс.

Теперь можно поставить на конкретно-историческую почву и вопрос о значении фольклора в формировании реалистического метода в русской литературе.

Нетрудно заметить, что в своих исканиях реалистического метода Крылов, Грибоедов, Пушкин и Гоголь обращались не вообще к фольклору, а в первую очередь к тем его жанрам и произведениям, которые несли в себе подлинно реалистические тенденции — к социальной, обличительной пословице и поговорке, к сатирической и бытовой сказке, к анекдоту, к бытовой песне. И если, например, Пушкин в своих ранних, романтических произведениях обращается к героическому эпосу, волшебной-фантастической сказке, балладе, лубочной литературе⁵⁹ с их дореалистическими методами, то впоследствии его внимание, преимущественно, направлено к сатирической сказке и реальному историческому преданию и анекдоту («История Пугачева», «Капитанская дочка», «Арап Петра Великого», «История села Горюхина» и др.). Характерно, что с годами в творчестве Пушкина меняются и принципы использования народно-

⁵⁵ Это отметила А. М. Астахова на примере трансформации образа Алеши Поповича в былинах XIX—XX веков (см.: Сатира и юмор в былинном эпосе. «Русский фольклор», т. II, стр. 31).

⁵⁶ См. отмеченное Э. В. Померанцевой стремление к бытовизму и индивидуализации образа в волшебных сказках Абрама Новопольцева («Сказки Абрама Новопольцева», Куйбышев, 1952, стр. XI—XII).

⁵⁷ В. Г. Базанов. Вопленицы и их причитания; в кн.: Избранные причитания. Петрозаводск, 1945, стр. 7—13; К. В. Чистов. Народная поэтесса Ирина Федосова. Петрозаводск, 1955, стр. 255—259.

⁵⁸ См.: В. К. Соколова. Песни и предания о крестьянских восстаниях Разина и Пугачева «Труды Института этнографии», т. XX, Изд. АН СССР, 1953, стр. 29, 50—52; М. Г. К и т а й н и к. Рассказы рабочих дореформенного Урала, там же, стр. 79—80.

⁵⁹ См.: Д. Д. Благой. «Руслан и Людмила» Пушкина. «Ученые записки МГУ», вып. 127, 1948. Р. М. Волков. Народные истоки поэмы-сказки «Руслан и Людмила» Пушкина. «Ученые записки Черновницкого университета», т. XIV, 1955; И. П. Лупанова. К вопросу о народно-сказочных истоках поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». «Ученые записки Петрозаводского университета», т. VII, вып. 1, 1957; В. Я. Пропп. Мотивы лубочных повестей в стихотворении А. С. Пушкина «Сон» 1816 г. «Труды ОДРЛ Института русской литературы», т. XIV, 1958.

поэтической фантастики — она постепенно приобретает реалистическую мотивировку (сон Наташи в «Женихе», сон Татьяны в «Евгении Онегине») или условно-символический характер, намекая на определенное реально-социальное содержание («Бесы», «Русалка»⁶⁰), или, поданная в гротескно-комических тонах, как и в народных реалистических сказках, выполняет реалистическую функцию («Сказка о попе и работнике его Балде», «Гусар» и др.). Любопытно сопоставить различный характер использования фольклора молодым Гоголем в его романтических произведениях и в тех произведениях, где он нащупывал реалистический путь. Героика народной жизни, романтически воссозданная в «Тарасе Бульбе», направила внимание Гоголя на «идеальную» народную поэзию украинских дум и исторических преданий. Аналогичный материал использован Гоголем и в «Страшной мести». В тех же случаях, когда в Гоголе пробуждалось стремление даже в столь любимом ему мире подметить и изъяны, и неправду, и социальное неравенство, тогда наряду с поэтической романтикой народной легенды («Майская ночь») его внимание привлекает народная сатира, и иную роль, как и в народной сатире, начинает выполнять сама народно-поэтическая фантастика («Сорочинская ярмарка», «Ночь перед Рождеством»).

И в дальнейшем в истории русской литературы мы видим эти две тенденции в обращении к народной поэзии: Островскому-реалисту верно служит народная пословица и поговорка, а в романтической народной драме «Снегурочка» оживает волшебная сказка и обрядовая поэзия с их дореалистическим методом. Некрасов-реалист ассимилирует бытовую крестьянскую лирику и реалистические причитания, а молодой Горький в своих романтических произведениях обращается к близкой ему по методу народной легенде и романтической народной песне о соколе «Как на дубе на высоком» с ее символическим образным строем и трагической героикой. . .

Думается, что литературе социалистического реализма, сочетающей реалистическое изображение действительности с революционной романтикой, во многом близок художественный метод народной поэзии, особенно метод революционной рабочей песни, народных песен гражданской и Великой Отечественной войны. Но вопрос о взаимодействии художественного метода советской литературы и фольклора, вообще вопрос о народной поэзии как одном из источников советской литературы, — вопрос огромной важности, который заслуживает специальной статьи.

Мы далеки от мысли, что предложенное нами понимание некоторых существенных вопросов удовлетворит всех читателей, но мы надеемся, во всяком случае, что вызвали у читателя желание продолжить серьезный, теоретический разговор о фольклоре.



⁶⁰ См.: Н. Берковский. Народно-лирическая трагедия Пушкина («Русалка»). «Русская литература», № 1, 1957, стр. 101—103.

ОБ ОСНОВАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Вопрос о своеобразии художественного метода древнерусской литературы всё более привлекает к себе за последние годы внимание исследователей, причем в самой постановке этого вопроса намечаются два направления: в одной группе работ анализируются по преимуществу те стороны художественной системы XI—XVII веков, которые отличают ее от творческого метода литературы нового времени; в другой — внимательно отмечается и всё то, что представляет собой предыстопки эстетических принципов, которые получат полное выражение в литературе XIX века. Первое направление наиболее характерно для теоретических статей И. П. Еремина,¹ второе — определяет особый интерес Д. С. Лихачева к тем литературным явлениям русского средневековья, в которых ощущаются предпосылки литературных методов XVIII века, а через них и реализма XIX века.²

Вряд ли есть необходимость доказывать, что оба эти направления могут дать плодотворные результаты для построения теории русской литературы XI—XVII веков, что именно сочетание их раскроет роль литературы этого периода в развитии русского словесного искусства. Однако в последнее время, особенно в связи с дискуссией о реализме, наметилось отрицательное отношение к попыткам медиевистов отмечать в древнерусской литературе «реалистические тенденции» как предпосылку тех эстетических принципов, из которых сформируется в XIX веке реализм как словесно-художественный метод.³ Анализ «реалистических элементов» и тенденций древнерусской литературы мы посвящаем особую статью, сейчас же отметим лишь, что полемика с медиевистами по данному вопросу опирается на различное понимание ими и их критиками самого термина «реалистический». Исследователи древнерусской литературы отнюдь не сближают содержание «реалистических элементов» литературы и народной поэзии эпохи феодализма с глубоким художественным раскрытием исторических закономерностей общественного развития — достижением классического реализма XIX века, точно так же, как, применяя термины «символический», «символизм» к литератур-

¹ И. П. Еремин. Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XII, М.—Л., 1956, стр. 284—291; И. П. Еремин. О художественной специфике древнерусской литературы. «Русская литература», 1958, № 1, стр. 75—82.

² Итоги своих наблюдений над «художественно-познавательными открытиями» древнерусской литературы, которые получат дальнейшее развитие в XVIII и XIX веках, Д. С. Лихачев подвел в статье «У предыстопков реализма русской литературы» («Вопросы литературы», 1957, № 1, стр. 73—86).

³ Это отрицательное отношение выражено и в названных статьях И. П. Еремина и особенно резко в статье В. В. Виноградова «Реализм и развитие русского литературного языка» («Вопросы литературы», 1957, № 9, стр. 16—27).

ным явлениям русского средневековья, они не соотносят их с символизмом Блока. Между тем у критиков термин «реалистический» вызывает только одну ассоциацию — с литературой классического реализма, и они приписывают медиэвистам отсутствующее у них на самом деле отождествление реалистических тенденций древнерусской литературы с реализмом XIX века. Таким образом, спор ведется, по существу, о разных явлениях и лишь подтверждает необходимость глубже вникнуть в содержание тех явлений древнерусской литературы, которые именуются ее «реалистическими элементами» и которые, как всегда подчеркивают применяющие этот термин медиэвисты, не сложились даже и в XVII веке в цельный метод, определяющий раскрытие всей темы произведения.⁴

Дискуссия о «реалистических элементах» не доказала, что, анализируя художественный метод древнерусской литературы, нельзя искать в нем зародыши тех идейно-художественных качеств, которые в XIX веке определяют мировое значение русской литературы. Эта дискуссия показала лишь, что необходимо точнее характеризовать самое содержание подобных «предыстоков».

В настоящей статье мы рассмотрим итоги изучения художественного метода древнерусской литературы, предпринятого И. П. Ереминым лишь с точки зрения отличий этого метода от эстетической системы литературы нового времени. Наиболее четко концепция И. П. Еремина изложена в упомянутой статье «О художественной специфике древнерусской литературы».⁵

В этой статье, ставящей своей задачей «обобщить по мере сил уже сделанные наблюдения и в самой общей форме определить эстетические основы древнерусской литературы» (стр. 75), устанавливаются «два основных способа изображения», свойственные древнерусской литературе: «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 имел преимущественно „деловое“, практическое назначение; второй — открывал древнерусской литературе выход на широкие просторы искусства» (стр. 81). Так подводит краткий итог своей характеристике этих двух «основных способов изображения» сам исследователь.

В этой характеристике есть немало правильных обобщений, выраженных со свойственным автору изяществом. К таким обобщениям относятся: развернутое определение нормативной функции древнерусской литературы, обладавшей «редкой, исключительной силой прямого воздействия на жизнь» (стр. 81—82), характеристика построения положительного идеального образа методом «последовательного преобразования жизни» (стр. 78—80), замечания об отличии «„достоверности“ изображения», свойственной «воспроизведению действительности» в древнерусской литературе, от реализма литературы XIX века (стр. 77).

Однако в анализе «двух основных способов изображения жизни», вскрытых И. П. Ереминым «на материале преимущественно произведений XI—XIII веков» (стр. 75), не всё удовлетворяет читателя, а некоторые обобщения вызывают и прямые возражения. Так, прежде всего оп-

⁴ От неудачной попытки определять метод летописного повествования как «средневековый реализм» (с соответствующими пояснениями, указывающими на принципиальное отличие его от реализма XIX века), сделанной И. П. Ереминым в 1949 году (см.: «Труды Отдела древнерусской литературы», т. VII, стр. 81), он сам в настоящее время отказался (см. «Русская литература», 1958, № 1, стр. 76).

⁵ «Русская литература», 1958, № 1 (в дальнейшем в скобках указываются страницы этой статьи).

ределения литературы древней Руси — как «дореалистической» (стр. 75),⁶ способа воспроизведения жизни в летописи — как «дореалистического» (стр. 78) и «дореалистического происхождения и характера» «условности» поэтического вымысла в литературе XI—XIII веков (стр. 81) — в сущности ничего не определяют: «дореалистическими» были и литература и художественные системы классицизма, сентиментализма, романтизма. Этот новый термин не вносит ясности даже и в аспекте хронологическом.

Возражения вызывает характеристика того способа изображения жизни в древнерусской литературе, который «ставил своей задачей с наибольшей достоверностью воспроизвести единичные факты действительности» (стр. 81). Эту характеристику И. П. Еремин строит, как видно из приводимых им примеров, на летописном повествовании XI—XIII веков. Он объединяет задачи и тех летописных записей, которые лишь фиксируют отдельные факты («быт княжеско-дружинной среды, в том числе и быт семейный; строительство городов и отдельных сооружений; те или иные стихийные бедствия», стр. 76), и «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» (стр. 76).

С нашей точки зрения, те строго документальные записи, единственная цель которых — закрепить в памяти определенные факты, не выражая ничем оценки их, не стремясь к наглядности их описания,⁷ — это еще и не литература, даже в том своеобразном ее понимании, какое определяет содержание письменного словесного искусства древней Руси. Такие записи — лишь документ. «Литературно-художественным» летописный текст становится тогда, когда в нем начинает отчетливо проявляться авторское отношение к изображаемому факту. В своей статье «Киевская летопись как памятник литературы» И. П. Еремин различал в этой «литературной», на наш взгляд, части летописи рассказ и повесть. Рассказ еще документален: как и погодная запись, он обычно составлен «по свежим следам события очевидцем или со слов очевидца», он «не претендует на литературность и преследует цели простой информации», однако этот рассказ «всегда более или менее тенденциозен, всегда отражает идеологию того классового окружения, где он составлен и для которого составлен». Летописная повесть отличается от рассказа прежде всего тем, что она более или менее последовательно выдержана в рамках агиографического стиля, т. е. действительность, «как правило», отражается в ней «не непосредственно, а предстает перед нами в условных контурах этого условного, абстрактного, антиреалистического по

⁶ В статье «Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений» («Труды Отдела древнерусской литературы», т. XII, стр. 291) И. П. Еремин применяет тот же термин. Заметив, что «о предпосылках реализма, о его предвестниках в литературе древнерусской» можно говорить лишь со второй половины XVII века, он пишет: «Древнерусская литература до этого периода — литература *дореалистическая*».

⁷ Например: «В лето 6500 Володимер заложи град Бел и наруби в онь от инех град и много людии сведе в онь И бе бо любви город син»; «В лето 6511 преставися Всеслав сын Изяславль внук Володимерь»; «В лето 6519 преставися царици Володимеря Анна»; «В лето 6525 Ярослав ввоиде в Киев и погореша церкви»; «В лето 6528 родися у Ярослава сын и нарече имя ему Володимер». «В лето 6531 поиде Мьстислав на Ярослава с Козары и с Касогы» и т. д. (Полное собрание русских летописей, т. II, Ипатьевская летопись. Изд. 2-е, СПб., 1908, сгб. 106, 114, 130, 133, 134).

самой своей природе метода, подчиняясь всем его устоявшимся в литературе нормам».⁸

Переводя эти определения И. П. Еремина на терминологию его статьи 1958 года, мы приходим к выводу, что летописный рассказ изображает жизнь, «какая она есть», повесть же пользуется методом «идеального преобразования жизни» (стр. 76, 79). Но действительно ли летописные рассказы всегда преследуют только «цели простой информации» и автора их «заботит прежде всего достоверность изображаемого», причем «оценки и комментарии» летописца «прямого отношения к самому способу изображения жизни обычно не имели» (стр. 77)? Категоричность такого определения И. П. Ереминым метода изображения жизни, «какая она есть», не оправдывается даже материалом летописи XII века, на котором это определение построено.

Конечно, И. П. Еремин прав, когда он предупреждает, что даже в тех летописных рассказах, которые «почти с осязаемой наглядностью дают представление о жизни своего времени» (стр. 76), нет того, что «составляет самую душу реалистического искусства» (стр. 77), т. е. метода литературы XIX века, хотя ведь никто и не пытается отождествлять «правдивость изображения и реализм» (стр. 76). Но он не прав, когда в общей форме утверждает, хотя бы и применительно к летописанию XII—XIII веков, что его авторы не шли дальше «чисто эмпирической констатации единичных фактов в их поверхностной взаимосвязи» (стр. 77), что, «с протокольной точностью изображая внешнюю канву событий», древнерусский автор отражал лишь «вместе с потоком фактов» и «связи, коренящиеся в самой действительности» (стр. 76). Не следует забывать, что «„протокольная“ трактовка»⁹ именно летописания XII—XIII веков, на котором строит И. П. Еремин свою характеристику метода изображения жизни, «какая она есть», — уже пройденный исторической наукой этап. Поэтому и литературоведам необходимо внимательнее анализировать летописный текст «не как счастливо сохранившееся подобие „газетной“ (хотя и бедной) хроники, а как литературное произведение данной исторической секунды, отразившее прежде всего именно эту секунду с ее злобами дня, полемиками, тенденциями и борениями. . .»¹⁰ В тех случаях, когда, по требованию жизни, перед писателем возникала задача, выходящая за пределы «констатации фактов», он сознательно и обоснованно переходил и к их отбору, и к изображению с наглядностью, воздействующей и на эмоции читателя, и к целенаправленному художественному вымыслу.

Таким образом, даже и в летописании XII—XIII веков метод изображения жизни, «какая она есть», был гораздо сложнее, чем он представлен И. П. Ереминым, и «достоверность» не была единственной его задачей. Еще менее удовлетворяет характеристика этого метода И. П. Ереминым, если мы обратимся к другим литературным жанрам, тоже изображавшим жизнь, «какая она есть», но с иными целями, чем летопись.

Немало примеров изображения жизни, «какая она есть», содержится, например, в «классических» жанрах учительной литературы — поучениях, посланиях, проповедях. И. П. Еремин склонен относить эти жанры к тому разделу древнерусской литературы, в котором «основным объектом изображения становилась не жизнь, какая она есть, в ее повседневном течении, а порожденные жизнью идеалы», притом высказан-

⁸ «Труды Отдела древнерусской литературы», т. VII, 1949, стр. 72, 73, 82.

⁹ Б. А. Романов. Люди и нравы древней Руси. Л., 1947, стр. 7.

¹⁰ Там же, стр. 8.

ные «на языке понятий», рисующие «стоящий высоко над повседневностью мир» (стр. 78). В таком обобщенном определении исчезает многообразие задач, ставившихся названными дидактическими жанрами. Стремясь воздействовать на действительность, приближая ее к идеалу, учительная литература либо в самом деле рисовала «чистый, светлый и прекрасный» мир, либо, наоборот, стремилась с поражающей до сих пор наглядностью изобразить те темные стороны жизни, поведения человека, которые отдаляют его от этого «прекрасного мира».

В этом втором случае «центральной фигурой повествования» учительной литературы тоже становится человек. И никак нельзя согласиться с И. П. Ереминым, будто «лишь в мире идеала человек под пером древнерусского писателя приобретал все характерные черты художественного образа» (стр. 79). Задача предостеречь человека от бытовых пороков (а эту задачу значительная часть учительной литературы ставила перед собой в течение всего феодального периода) побуждала писателей изображать носителей этих пороков с такой силой художественной убедительности, чтобы читатель узнал в них и себя, чтобы он ощутил не только страх наказания за эти пороки после смерти, но и вредные последствия их в «земной» жизни.

Именно эта весьма важная часть учительной (а позднее — публицистической) литературы показывает, как преждевременно обобщение И. П. Еремина, отметившего, что «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» (стр. 76). Если это справедливо в отношении к летописанию, то учительная литература показывает обратное. В ней уже с первых веков обнаружилось умение авторов рисовать обобщенные, жизненно правдивые образы людей, наделенных одним особо приметным пороком, мастерски описывать отдельные психологические состояния. С течением времени подобные образы приобретают все более ясные социальные очертания, и в XVII веке мы уже встречаем определенные социально-групповые портреты. Вопреки опять-таки излишне обобщенному утверждению И. П. Еремина, в подобном способе изображения жизни, «какая она есть», человек не «растворялся в калейдоскопе событий» (стр. 79), он был в центре внимания автора.

Именно различием задач, какие возникали у писателя и которые побуждали его к «достоверности» изображения, объясняются разные оттенки в способе достичь этой достоверности. Достоверность была не самоцелью писателя, а средством наилучшим путем осуществить его задачу. И разница в способах достоверного изображения определялась этими задачами, а не только «наблюдательностью и умением рассказать о всем виденном и слышанном», не только тем, что «один рассказывает лучше, другой — хуже». Разница эта, вопреки утверждению И. П. Еремина, имела «принципиальное значение», хотя действительно «познавательная¹¹ ценность повествований сохранялась и в том и в другом случае» (стр. 77).

Второй способ изображения жизни, характерный для древнерусской литературы, определяется И. П. Ереминым как способ «идеального преобразования жизни» (стр. 78), «основным объектом» которого «становилась не жизнь, какая она есть, в ее повседневном течении, а порожденные жизнью идеалы» (стр. 78). Характеризуя этот способ, И. П. Еремин не учел, однако, что в древнерусской литературе есть не только идеальные положительные образы, но и «образцовые злодеи» — образы, в от-

¹¹ Точнее — нормативно-практическая.

личие от первых, показывающие не идеальную норму, а прямолинейное нарушение этой нормы. Если в повести и в житиях князя Борис и Глеб — идеальное воплощение идеи феодального подчинения, то там же Святополк Окаянный — «образцовый» преступник. Метод «преображения жизни» определяет построение и «светлого мира» идеала и противостоящего ему мира зла.¹²

В разделе, посвященном характеристике художественного выражения «идеальных норм и качеств» (стр. 80), И. П. Еремин хорошо суммирует наблюдения над конкретным воплощением идеала в разных стилистических системах, справедливо подчеркивая, что в рамках изображения одного героя иногда соединялись разные системы. Однако одно-сторонне, на наш взгляд, объясняется самая возможность подобного соединения: она, пишет И. П. Еремин, для древнерусского читателя 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“» (стр. 80). В этом объяснении не учтена обусловленность такого соединения разных способов прославления героя идейным замыслом писателя, который и диктовал ему выбор стилистических средств. И для читателя он был оправдан не только «эстетически». Неубедительно звучит и утверждение, что для древнерусского писателя (и читателя?) «всякая „песнь“ была хороша, если она пела „славу“». Почему-то выбирал же каждый автор из многих «песен», поющих «славу», именно одну определенную: «слава» воинской доблести Александра Невского спета средствами книжной стилистики, а Евпатия Коловрата — народно-песенной. Очевидно, для идейного замысла писателя безразличен был выбор стилистической системы.

Излишняя категоричность суждения о методе построения образа путем «идеального преобразования жизни» отразилась и на том, как характеризует И. П. Еремин отличие этого метода от выработанного в литературе реализма XIX века. Дело не столько в том, что древнерусский писатель меньше наблюдал жизнь, меньше воспроизводил, а больше «сочинял» (стр. 79), сколько в том, что он обобщал свои наблюдения, возводя их к идеалу, а не стремясь создать на основе их типический образ в типических обстоятельствах. Осознание закономерностей общественного развития, необходимое для типизации жизненных наблюдений, выработалось в другую историческую эпоху, и тогда стало возможно развитие искусства реализма. Древнерусский писатель, как и его современник — народный поэт, тоже стремился не только художественно воплощать единичные факты, но и обобщать свои наблюдения, однако в другом, доступном ему, направлении. Это направление подсказывал им «идеал», но он не был просто «заранее сочиненным планом» (стр. 80), выросшим вне реальной исторической обстановки. «Чистый, светлый и прекрасный» мир, «стоящий высоко над повседневностью» (стр. 78), был прочно связан с этой «повседневностью», и, чтобы выросло самое «представление» о нем, писателю и поэту надо было много «внимательных наблюдений... над жизнью», результатом которых «художественный образ человека» являлся, по мнению И. П. Еремина, лишь у реалистов XIX века (стр. 79). Например, чтобы представить себе идеал феодала, носителя власти, умеющего держать в повиновении своих вассалов и

¹² В статье 1949 года И. П. Еремин шире характеризовал метод «идеального преобразования жизни», учитывая оба его направления: с помощью этого метода, писал он, «человек мог стать герсем агиографического повествования — обобщенным воплощением добра и зла, „злодейства“ или „святости“» («Труды Отдела древнерусской литературы», т. VII, стр. 85).

надежно защищать Русскую землю от вторжений извне, творить правый суд, не обидеть «сироты и вдовицы», надо было наблюдать много феодальных преступлений, клятвенарушений, страданий родины от набегов соседей, которых не могли отразить разрозненные силы князей, видеть притеснения, какие терпел народ от власти имущих. И не только наблюдать, но и задумываться над тем, как пресечь это зло. Термины «сочинил», «изобрел» неточно, на наш взгляд, передают процесс рождения у писателя представления об идеале.

Сама жизнь выдвигала насущные задачи, в ответ на которые «идеальное преобразование жизни» приобретало то или иное направление. Если, например, князей дохристианского периода летописцы идеализировали преимущественно за то, что они «крепки на рать», и изображали их как богатырей, то с XI века феодал — член «династического союза князей для борьбы с внешней опасностью, основанного на началах семейной морали и права, опирающегося на общественное мнение в лице церкви и на дружинную организацию».¹³ Именно с этого времени в исторической литературе появляются идеализированные образы «злого» и «верного» советника князя, а сам князь в изображении летописцев становится ревностным исполнителем правил христианской морали, покровителем «церковного чина» и «черноризцев», щедрым и заботливым к дружине. Чем крепче стремилась церковь подчинить своему контролю все стороны жизни и чем, с другой стороны, явственнее становилось, как далеки «отцы духовные» от предъявляемых им церковью требований, тем настойчивее учительная литература рисует идеальный портрет священника. Однако прав Б. А. Романов, когда он пишет, что «литературно этот идеал строился преимущественно на отрицании отрицательных черт, с которыми церковь получала свой персонал из недр общества, как оно есть»,¹⁴ т. е. этот идеал целиком вытекал из жизненных наблюдений.

И. П. Еремин справедливо отмечает, что в «прозу» повествования, единственной задачей которого он считает «достоверность изображения» (стр. 77), врывается иногда «поэзия», создаваемая «идеальным преобразованием мира». Однако вряд ли с ним можно согласиться, что даже внутри летописного текста лишь эти «поэтические» части имели эстетическое значение, все же остальное имело ценность «не эстетическую, а познавательную» (стр. 77). Конечно, «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» (стр. 77), однако отсюда не следует, что «эстетический» момент отсутствовал начисто и у писателя, избравшего наиболее действенные средства изображения, и у читателя, воспринимавшего его рассказ. «Выход на широкие просторы искусства» открывали и некоторые стороны повествования, «с наибольшей достоверностью воспроизводившего единичные факты действительности» (стр. 81), вообще изображавшего жизнь, «какая она есть», о чем, между прочим, свидетельствует наличие в нем художественно-правдивых «реалистических элементов».¹⁵

Трудно согласиться поэтому с автором, что «собственно „литературой“, т. е. искусством, древнерусская литература становилась тогда, когда она от „прозы“ достоверного факта переходила к „поэзии“ идеаль-

¹³ Б. А. Романов. Люди и нравы древней Руси, стр. 156.

¹⁴ Там же, стр. 222.

¹⁵ И. П. Еремин сужает самое понятие об этих элементах, ограничивая их изображением «разного рода „реалий“» (стр. 77).

ного преобразования жизни» (стр. 78). Этим категорическим суждением исключается из области «собственно литературы» XI—XVII веков огромное количество произведений, в которых действительность предстает перед нами такой, «какая она есть» (стр. 78), не возведенной к идеалу и тем не менее изображенной не просто точно, но и художественно достоверно.

Выявляя лишь отличия художественного метода древнерусской литературы от эстетических систем литературы нового времени, И. П. Еремин оставил вне поля зрения не менее характерные ее художественные особенности, в которых исследователи справедливо видят «предыстоки» эстетических принципов далекого будущего русской литературы.

Определение «эстетических основ древнерусской литературы» (стр. 75) останется явно обедненным, если мы не учтем, что оба способа изображения жизни в ней, охарактеризованные И. П. Ереминым, окрашивают изложение авторской оценкой. В исследованиях медиевистов эта особенность древнерусской литературы, выявившаяся с первых веков ее существования, обычно именуется публицистичностью. Недавно Б. И. Бурсов предложил удачный литературоведческий термин, назвав изображение событий и людей в древнерусской литературе «с резко определенных позиций» — «лирической стихией» ее.¹⁶ В древнерусской литературе, пишет Б. И. Бурсов, «звучат голоса, полные тоски и боли. Но они перебиваются другими, которые зовут к подвигам и жертвам и которые исполнены веры в победу... 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. 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» (стр. 28, 29).

Отражение личности автора при воспроизведении единичных фактов «во всей их неповторимой конкретности» И. П. Еремин считает весьма ограниченным: «ближайшие поводы» событий автор «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» (стр. 76). В этой формулировке совершенно исчезает то важное обстоятельство, что авторы не только отмечали «ближайшие поводы» событий, но и давали твердую оценку и этих поводов и последовавших за ними событий. Вот эти-то оценки, которые писатели всеми доступными им средствами стремились внушить читателям, и представляли итог анализа событий, пусть и закономерно ограниченного историческим сознанием эпохи.

Правда, ниже И. П. Еремин пишет, что «свое изложение он (древнерусский писатель, изображавший жизнь, «какая она есть», — В. А.-П.) часто сопровождал 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» (стр. 77). Так ли это? Оценки влияли прежде всего на выбор фактов — и на это несколько выше указывает сам И. П. Еремин: «...иногда он <автор> сознательно умалчивал о фактах, когда это ему почему-либо было нужно, иногда тенденциозно

¹⁶ Б. Бурсов. О национальном своеобразии и мировом значении русской классической литературы (статья первая). «Русская литература», 1958, № 1, стр. 28—29; (в дальнейшем в скобках указываются страницы этой статьи).

искажал факты, когда это диктовалось ему теми или иными соображениями» (стр. 77).

Таким образом, в тезис — автора при изображении жизни «заботила прежде всего достоверность изображаемого» (там же) — следует внести дополнение: «и возможность через это изображение передать читателю свое отношение к изображаемому, свою оценку». Это отношение определяло не только отбор фактов, но иногда и подчеркивание одних фактов за счет умолчания о других, появление элементов художественного домысла, прямые выражения оценки (эпитетом, тональностью определений действий, авторской репликой и т. д.). Всё это относится уже и к «самому способу изображения жизни».

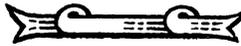
И. П. Еремин, исходя всё из того же тезиса о «достоверности» как важнейшей задаче изображения (стр. 77),¹⁷ говорит о том, что качество рассказа определяется «не столько проникновением в сущность явлений, сколько наблюдательностью и умением рассказать о всем виденном и слышанном» (стр. 77). Между тем это «качество», кроме таланта автора, зависит и от стоящей перед ним идейной задачи: чем важнее и сложнее она, тем с большим вниманием необходимо было выбирать способ изложения, чтобы читатель стал смотреть на изображаемые события глазами писателя. И прав Б. И. Бурсов, что в древнерусской литературе «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 лицам» (стр. 29). Эта «лирическая стихия» произведений, изображающих жизнь, «какая она есть», недооценена И. П. Ереминым, а между тем она характеризует одну из важнейших, своеобразных сторон самого способа их построения.

Недооценка этой стихии в произведениях, изображающих жизнь, «какая она есть», приводит к тому, что идейными замыслами писателей И. П. Еремин объясняет только вторжение «„поэзии“ идеального преобразования жизни» в «прозу»: «... древнерусскому автору подчас становилось тесно в мире фактов, его авторское „я“, его „программные“ чаяния и убеждения настоятельно требовали и искали совсем иного воплощения» (стр. 81). Хочет этого или не хочет исследователь, но читатель из этого рассуждения делает вывод, что вне идеального преобразования жизни у древнерусских писателей не было средств для выражения своего авторского «я». Между тем даже в летописных повестях, приведенных И. П. Ереминым как примеры повествования, «которое почти с осязаемой наглядностью дает представление о жизни своего времени» (стр. 76) и которое не пользуется методом «идеального преобразования жизни», «чаяния и убеждения» их авторов выражены с полной ясностью. Дело исследователя показать, какими средствами они достигли этого, оставаясь в рамках «достоверного» изображения жизни.

Без учета «лирической стихии», как одного из важнейших художественных принципов эстетической системы древнерусского писателя, нельзя с достаточной ясностью представить художественное своеобразие древнерусской литературы. Б. И. Бурсов имел все основания сказать, что «в смысле средств изображения лирическая стихия является ведущей в древнерусской литературе» (стр. 29).

¹⁷ Ср. ниже вариант этого тезиса: «Когда древнерусский автор изображал жизнь, какая она есть, с протокольной точностью воспроизводя факты и преследуя в первую очередь информационные цели, человек в его рассказе... растворялся в калейдоскопе событий» (стр. 79). Здесь также идейная задача писателя остается в стороне, тогда как она определяла и оценки людей, не давая этим людям «растворяться в калейдоскопе событий».

Даже в границах материала XI—XIII веков, когда, по мнению И. П. Еремина, «художественные особенности древнерусской литературы выступают в наиболее „чистом“ и беспримесном виде» (стр. 75), многое и притом лучшее не может быть объяснено теми двумя методами изображения, которые определяются им как «эстетические основы» древнерусской литературы. Не говоря уже о «Слове о полку Игореве», этими двумя методами нельзя объяснить художественное своеобразие сюжетно острых, занимательных, фантастических, с яркими диалогами рассказов Киево-Печерского патерика, яркую публицистичность «слов» Серапиона Владимирского и «Моления» Даниила Заточника, панегиризм, сочетающийся с исторической конкретностью, «Слова о погибели Русской земли». Совершенно очевидно, что вместить художественное мышление древнерусских писателей в рамки двух описанных И. П. Ереминым способов изображения жизни нельзя даже в том случае, если мы будем называть их основными. Начатый исследователем анализ этих способов следует углубить и расширить, вовлечь более разнообразный материал, рассматривая его в связи с историческими условиями, ставившими литературе жизненные задачи и определявшими тот или иной способ изображения жизни.



„МЦЫРИ“, ПОЭМА ЛЕРМОНТОВА

Поэма «Мцыри» — одно из самых поразительных поэтических созданий Лермонтова. В русском и мировом искусстве не часто встречаются произведения, в которых воля к свободе, мечта о родине, прославление земной жизни и борьбы — «мира восторг беспредельный» — были бы доведены до такого могучего напряжения, как в этой поэме.

Критиками и исследователями Лермонтова от Белинского до наших дней было сказано о «Мцыри» немало. Привлекалось внимание к образу героя поэмы, к формам ее стиха, комментировались содержащиеся в ней топографические подробности и особенно часто упоминалось о связи ее с ранними произведениями Лермонтова — «Исповедью» и «Боярином Оршей». И всё же исследователи обращались к «Мцыри» как-то вскользь, между прочим, в связи с общей характеристикой Лермонтова. При этом создавалось впечатление, что поэма «Мцыри» отталкивала исследователей не тем, что ее трудно анализировать, а скорее наоборот, — тем, что казалось самоочевидностью ее содержания, ясностью и простотой, которые не требуют объяснений. Между тем поэма Лермонтова только кажется элементарной, и в том, что мы верим этому, виновата не она, а мы сами. Наше обдумывание «Мцыри» еще не закончено и должно продолжаться.

1

Едва ли не все современные исследователи, писавшие о «Мцыри», признают лермонтовскую поэму романтическим произведением. Это мнение вполне справедливо.

Почвой, сформировавшей прогрессивное романтическое искусство начала XIX века, явилось развитие личности, ее неудовлетворенность историческим бытием и ее стремление противопоставить враждебным силам действительности свою одинокую борющуюся волю и свою субъективность. Поэма Лермонтова по своему содержанию, пафосу, по методу, по типу героя отражает все эти тенденции.

Правда, романтизм лермонтовской поэмы отличается от устоявшихся форм романтизма, выработанных и закрепленных в стихотворных произведениях Байрона, Пушкина и их подражателей (Козлова, Подолинского) — традиция, на которую Лермонтов, создавая «Мцыри», несомненно опирался. Но существование отличительных особенностей романтизма «Мцыри» (о них будет сказано в дальнейшем) не дает права исключить произведение из романтической литературы эпохи и вывести его за пределы лермонтовского романтизма.

Одним из главных оснований, которое позволяет рассматривать творчество Лермонтова как единство и видеть в нем преобладание романтических устремлений, является субъективный элемент в образах его ведущих героев, отражающих личность автора. Но эта черта не превра-

щается у Лермонтова в безраздельный субъективно-романтический монизм. Основные герои Лермонтова, сходные друг с другом, не настолько сходны, чтобы сливаться в одну универсальную личность. Они не противостоят друг другу как обособленные индивидуализированные характеры, создавать которые могло лишь реалистическое искусство. И тем не менее эти персонажи отличаются друг от друга и в индивидуальном и в типовом отношении.

В лермонтовском творчестве привлекают внимание два основных варианта протестующего героя. Нам известны у Лермонтова образы свободолюбивых, мятежных, страдающих индивидуалистов, которые смутно верят в высокие идеалы, но не считают их соизмеримыми с жизнью. Они трагически презирают мир и разрешают себе любые действия, направленные против окружающих. Это — Демон в разных его обликах, Александр Радин (из пьесы «Два брата»), Евгений Арбенин. Вместе с тем у Лермонтова имеются такие герои, которые тоже страдают и бунтуют, но отрицают лишь конкретное зло и борются с ним, соблюдая в большей или меньшей степени нормы общенародной морали. К ним принадлежат три главных персонажа юношеских драм Лермонтова, герой «Исповеди», Измаил-бей, Арсений из «Боярина Орши» и купец Калашников. Последнее, наиболее яркое звено в этой группе — образ Мцыри. Характерно, что Измаил-бей, Арсений, Калашников и Мцыри в противоположность демоническим персонажам так или иначе связаны с народной почвой.

Образы этих героев возникают на всех этапах лермонтовского творчества. Но отношение Лермонтова к героям демонического склада к концу его жизни начинает изменяться. Он выдвигает и поэтизирует положительное содержание их личности, но различает в ней и обратную сторону. Уже в «Маскараде» в гибели Арбенина играет роль независимый от своеволия героя морально-психологический фактор. В образе Демона показан кризис индивидуалистической личности и т. д.

Иначе подходит Лермонтов к героям, родственным Мцыри, и к самому Мцыри. Их достоинство и ценность не колеблются ни изображением внутреннего кризиса, ни иронией. Они остаются положительными героями без моральных изъянов. Усложняя и обостряя критику демонического протеста, поэт до конца сохраняет любовь и доверие к бунтарям, одинокий бунт которых направлен к тому, чтобы утвердить, а не нарушить их человечность. В этом смысле вполне прав Белинский, назвавший Мцыри «любимым идеалом» Лермонтова, и Огарев, увидевший в этом герое «самый ясный единственный идеал поэта». И, конечно, глубоко знаменателен тот факт, что из двух итоговых романтических поэм Лермонтова — «Демон» (основные редакции — 1838 год) и «Мцыри» (1839 год), — завершающих обе линии развития его протестующего героя, поэма «Мцыри» фактически является последней — заключительным словом поэта-романтика, уходящего от романтизма.¹

Поэма «Демон» вынашивалась Лермонтовым всю жизнь и вобрала в себя многое из его философского и морального опыта и поэтической страсти. Лермонтов вложил в нее огромные ресурсы своего таланта, и она в глазах русских читателей с полным основанием стала центральным и едва ли не самым любимым стихотворным произведением поэта.

¹ В связи с этим хочется возражать против механически действующей издательской традиции, согласно которой «Демон», как правило, печатается *после* «Мцыри». Тот факт, что последняя редакция «Демона» относится к 1841 году, не дает права на этот необоснованный хронологический сдвиг. Поэма в основном была создана не в 1841 году, а в 1838-м и в дальнейшем, как известно, подверглась лишь незначительной переработке.

Но всё же зрелый Лермонтов шел уже не к «Демону», а через «Демона» и от «Демона».

Во главе поэмы о Мцыри стоит образ ее единственного героя, отражающий, как писал об этом Белинский, «тень» собственной личности автора² — один из признаков лермонтовского романтизма.

Положительное содержание человеческого «я» ассоциировалось в творческом сознании Лермонтова, как и у Байрона, с идеей «естественного человека». Этот идейный комплекс, не сводясь к руссоизму в прямом значении, был связан с переработанными и отрезвленными XIX веком концепциями руссоистского типа, которые вошли в самую основу романтизма. Представлению о «естественном человеке» соответствовали в творчестве Лермонтова прежде всего женские образы, романтизированные, наименее соизмеримые с реальной жизнью и наиболее абстрактные. В основных индивидуалистических персонажах Лермонтова качества, имеющие отношение к этому комплексу, выражены с меньшей полнотой, скрыты, а иногда почти вовсе отсутствуют. Люди, вышедшие из низов или живущие в первобытных условиях, по Лермонтову, ближе к моральным ценностям «естественного», «детского» состояния, чем люди цивилизованные, хотя принадлежность к народным массам не гарантирует у него от возможного замутнения.

Мцыри — «естественный человек» в большей степени, чем другие персонажи Лермонтова. Мцыри — высокий мятежный герой, ищущий пути из своего заточения на родину, в мир цельного бытия, свободы, борьбы и любви. Воспоминания Мцыри о родине и духовная связь его с нею являются источником естественных человеческих чувств и представлений, которые составляют самую основу личности героического юноши. Родина для Мцыри — сфера дружелюбия, приязни, душевной легкости, сердечности, населенная «милыми ближними и родными»,³ «мирный дом», где над колыбелью ребенка поют песни его молодые сестры. И вместе с тем в поэме говорится о «могучем духе» отцов Мцыри, о их «гордом и непреклонном взоре», о «битвах чудных», которые они вели, и о «воле дикой» — поэтической основе их существования.

Действенность и целенаправленность Мцыри и самый характер его путеводной цели составляют нормативную сторону его образа, делают его образцом для тех, кто не пашел цели и *ищет пути*. Основные качества его личности демонстративно противостоят расслабленному реакцией, *беспутному*, бездеятельному «позорно-малодушному» поколению «без убеждений и гордости», которое «в начале поприща» «вянет без борьбы» и о котором Лермонтов говорит в «Думе» и «Фаталисте». Мцыри полон тайной любовью к людям, жаждой жизни, верой в то, что мир сам по себе прекрасен. Он далек от равнодушного отношения к природе, характерного для Демона, он сам ее частица, соучастник и союзник. Его устремленность к жизни не только разводит его с мрачными, скептическими и безнадежными персонажами Байрона, но и ставит его образ в полемические отношения с ними.

Однако все это лишь «исходные данные» личности Мцыри, ее «изначальный фонд». Лермонтов наделяет своего героя вполне определенной судьбой, помещает в определенную обстановку и таким путем уточняет и индивидуализирует его образ. Мцыри не только «естественный человек», сохранивший в себе духовные сокровища своей родины. По-

² В Г Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 537.

³ Текст «Мцыри» цитируется по изданию: М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. IV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955.

мимо того, он — пострадавший от «цивилизации», заточенный ею в монастырь, и эта сторона не безразлична для его характеристики.

Мцыри сравнивает монастырь, в котором он жил, с пленом, с рабством и особенно часто с тюрьмой, упоминает о «глухих стенах» и «решетчатом окне». Он признается, что эта тюрьма оставила на нем «свою печать», называет себя цветком, воспитанным в тюрьме. Такие признания Мцыри вносят существенные поправки в те односторонние формулы, которыми определял героя поэмы Белинский («могучий дух», «исполинская натура», «мощь», «несокрушимая сила»), а за ним и некоторые советские критики («титанический образ» — Л. П. Семенов⁴). На самом деле в личности Мцыри очень живо и убедительно сочетаются черты силы и слабости. В этом «двуначалии» и заключается основной принцип индивидуализации его образа, значительно более продвинутой, чем индивидуализация связанного с ним байроновского Гяура или таких пушкинских героев, как Алеко и Кавказский пленник. Препятствующий индивидуализации прежний принцип обобщенно-рационалистического построения характера, который давал себя знать и в романтических произведениях, выступая в них под прикрытием подчеркнуто-эмоциональной характеристики, здесь, в «Мцыри», уже потерял свою силу.

Большая конкретность и определенность образа Мцыри по сравнению с образами героев романтических поэм Байрона и Пушкина достигается за счет его большей диалектичности и психологической разработанности. Огненная страстность, жизненность, свободолюбие, непреклонная воля Мцыри — проявление «могучего духа» «его отцов» — неотделимы в нем от его физической хилости и болезненности — наследства монастырского режима. В нем «юность вольная сильна», и вместе с тем он «слаб и гибок, как тростник». Его угрюмая и дерзкая смелость прихотливо и капризно, «оксюморно» сталкивается в нем с пугливостью («пуглив и дик», «боязливый взгляд» — говорится о нем в поэме). Он способен яростно биться, визжа, как барс, но легко утомляется и отчаивается до иступления. Он скован и ограничен монастырем, и своей немощью, развившейся в результате пребывания в монастыре. В трагических скитаниях Мцыри нужно различать борьбу не только с внешними препятствиями, но еще больше — с этой немощью, которая по отношению к его духу выступает как внешняя и чуждая сила. Всё это делает Мцыри страдающим героем. Он мучается от одиночества, от тяжести своей изнурительной и фанатической страсти-мечты, от неутоленной потребности в любви, а также от жажды и от голода, о которых в поэзии байронического типа было принято говорить лишь с ироническим оттенком.

Но в душе Мцыри преобладают, определяя его поведение, упругие, мужественные силы. Он полон решимости приблизиться к прекрасному миру. Лермонтов не ставит в своей поэме вопроса о коллективной борьбе, — она за гранью сознания Мцыри. Но Мцыри — действенный герой, чуждый обезволивающей мировой скорби и презрения к людям как таковым. Какой бы обобщающий смысл он ни вкладывал в свой презрительный отказ от «помощи людской» (строфа 15), на самом деле люди для него неоднородны. Монахов, своих тюремщиков, он сторонится и чуждается, но верит в существование другой, далекой дружественной среды — «родной» ему, хотя и «незнакомой» (строфа 4). Его гордость — это прежде всего самозащита. Его одиночество — вынужденное. *Потенциально* он способен не только добиваться *своего* освобождения, о чем рассказывается в поэме, но и постоять за общую свободу.

⁴ Л. П. Семенов. Лермонтов на Кавказе. Пятигорск, 1939, стр. 142.

Реакционная критика сразу почувствовала эти враждебные ей качества Мцыри. С. Бурачок, один из грубейших журналистов-охранителей, назвал поэму Лермонтова произведением «ложным в основании» и с особенным раздражением издевался над «могучим духом» главного героя, видя в этом герое проявление дикости и зверства и противопоставляя ему покорность и смирение.⁵

Разумеется, психологическую разработанность и объективацию образа Мцыри не следует преувеличивать. Мцыри остается романтическим героем и в этом смысле прежде всего выразителем обобщенного авторского сознания, как персонажи Байрона и других романтиков. Не случайно, как это не раз отмечалось критикой, язык Мцыри и самые формы его мышления не заключают в себе ничего специфического для него лично и целиком соответствуют обычной в романтических поэмах лирически приподнятой речи и поэтической логике самого автора. И всё же в личности Мцыри уже проступают черты, выходящие за пределы авторской субъективности, имеющие объективный характер.

Какова мера этой объективности? Можно ли говорить, что герой лермонтовской поэмы обусловлен средой?

Мцыри, в противоположность байроновским персонажам, лишен внешних признаков исключительности, ореола избранности и таинственности. Сила его личности не подчеркивается ни его властью над людьми, которой отличались герои «восточных поэм» Байрона, ни фантастикой, как в «Демоне»: поэма о Мцыри лишена фантастики. У ее героя «имя темное» (строфа 24), и судьба для данного времени и данного места ничуть не выдающаяся. В сущности, он — простой человек, выросший среди простых людей в горном патриархальном ауле, жертва кавказской войны. Но эти социальные стороны его личности и его судьбы — выявление их обязательно для реалистического произведения — в поэме Лермонтова лишь заданы, но не представлены. Мцыри изображен в поэме не «простым человеком» с вытекающей из этого понятия социальной определенностью, а «естественным человеком», лишенным такой определенности. И с историей образ Мцыри соотнесен слабо: история («русский генерал», война) мелькает лишь в первых двух строфах поэмы как исходная мотивировка, не отразившись непосредственно ни в сознании героя, ни в последующем развитии сюжета.

Более четко показана Лермонтовым национальная характерность Мцыри, иначе говоря, зависимость его от национальной кавказской почвы. Как бы ни отличался Мцыри по своей речи и мысли от эмпирически-реальных горцев, в его личности, в его физической природе, в его повадках явно намечаются национальные признаки. Это становится особенно очевидным, если сравнить его с такими персонажами Лермонтова, как юноша Селим из «Аула Бастунджи», Бэла, Азамат, Казбич — из «Героя нашего времени». Лермонтовское, общечеловеческое содержание образа Мцыри как бы уточняется в поэме принадлежностью героя к кавказским народам с их бурным и порывистым темпераментом, с их гордостью, смелостью, вольнолюбием, «врожденным» патриотизмом и чувством собственного достоинства.

Национальная обусловленность Мцыри как главного героя произведения является важной особенностью лермонтовского метода, дающей основание связывать поэму с поздними стадиями развития романтизма, на которых национальное своеобразие понималось не только со стороны колорита, но и в более глубоком смысле (ср. ранние повести Гоголя).

⁵ С. Б[урачок]. Стихотворения М. Лермонтова. СПб., 1840. «Маяк», 1840, ч. XII, стр. 164, 165, 170.

И всё же обусловленность героя произведения Лермонтова очень далека от ее реалистических форм. В реалистическом искусстве герои в каких-то важных своих проявлениях выводятся из социально-исторической среды и конкретных обстоятельств. В поэме Лермонтова среда и обстоятельства — родина, монастырь, пленение — имеют лишь минимум национально-исторической конкретности, а их подлинный историзм, как будет ясно из дальнейшего, — не в их наличном содержании, а в том, что в этом содержании подразумевается. Такая форма обусловленности была распространена в романтических произведениях, герои которых изменяли своей «доброй» природе под воздействием абстракции «злого» мира. Вывод остается в силе. Какими бы специфическими свойствами ни отличался метод «Мцыри», его романтическая природа не должна вызывать сомнений.

В основе литературного произведения лежит не только образ героя, но и образ мира, в котором этот герой находится.

Отдельные стороны действительности, окружающей героя, наделены в поэме Лермонтова художественным бытием различного характера и различной интенсивности.

Топографические и исторические сведения и предыстория Мцыри даны очень скупо, пунктирно и кое в чем намеренно неопределенно («Такой-то царь, в такой-то год...»). Чрезвычайная художественная сдержанность проявляется у поэта и в описании монастыря, где жил Мцыри. Дом боярина Орши и монастырь, в котором судили Арсения, были описаны Лермонтовым значительно подробней. Поэма дает лишь самое общее, бесплотное, скорее эмоциональное, чем зрительное, представление о монастыре с сумрачными стенами, с душевными кельями и принимающим исповедь Мцыри старым чернецом, которого, впрочем, не видно и не слышно. Пафос поэмы — в поэтизации жизни, в том, чтобы показать ее цветение, ее краски и возможности, открывшиеся Мцыри в дни блужданий, а не в демонстрации монастыря-тюрьмы.

Совсем не так подходит Лермонтов к изображению природы. Природа заполняет почти всё произведение и является в нем не фоном, а активной силой. Образы всех царств природы введены в сюжет как действующие лица. В однополой поэме Лермонтова природа служит, в сущности, единственным партнером Мцыри, — то другом, то врагом, — и впитывает в себя всё богатство человеческого мира, замещает этот мир. Она наделена огромной силой внутренней жизни, празднично приподнята, углублена и расширена авторской мыслью. В этом отношении поэма о Мцыри в корне отличается от тех произведений Лермонтова, которые были в ней так широко использованы — от «Исповеди» и «Боярина Орши»: природа в них, особенно в «Исповеди», задвинута на второй план.

Писатели руссоистского толка искали в природе, помимо всех явных ее качеств, этического содержания. Она представлялась им неподвижной этической категорией, субстратом «естественного добра», противостоящего «испорченности» цивилизованного мира. Эти взгляды оставили в мировоззрении Лермонтова глубокий след, хотя и не сохранили в нем своей первоначальной формы. В этом отношении поэт был несомненно причастен к той романтической ревизии руссоизма, которая началась едва ли не с Шатобриана. Положительное содержание природы потеряло для Лермонтова свой специфический моральный оттенок и мыслилось прежде всего в аспекте свободы, красоты, жизненности, силы. Есть основания думать, что природа в лермонтовской концепции — «преддверие к идеалу», а не его последняя инстанция, не его воплощение, поскольку поэт, как можно предполагать, связывал со своим пред-

ставленном об идеале не только мысль о свободе, но и мечту о человеческой любви и братстве (стих. «Отрывок»; ср. образ родины в «Мцыри»).

Такое понимание природы и нашло свое объективное выражение в поэме Лермонтова. Этически нейтральные силы природы в зависимости от обстоятельств обнаруживают себя по отношению к герою и как «добрые», и как «злые», но и в том и в другом случае они естественны, свободны и тем самым «положительны». Блеск и сияние дня сменяются угрозами ночи. Однако и сам день, и сама ночь в восприятии Мцыри не равны себе по своему эмоциональному содержанию, способны к «диалектическим» превращениям. Дневная природа для Мцыри не только цветущий «божий сад», но и зной, безжалостно палящий «усталую главу». Ночь — не только сбивающий с пути лесной мрак и зверь, помышляющий о крови, но и «ночная свежесть», утоляющая «измученную грудь».

Решительно нельзя согласиться с мнением, высказанным в литературе о Лермонтове, что природа в «Мцыри» только «условная декорация» и «оперная бутафория». Текст «Мцыри» переполнен картинками и образами, которые столь же далеки от декоративности, приводящей частные явления к общему знаменателю, как сам Лермонтов в своем творчестве далек от поэзии Погорельского и Бенедиктова.

Природа в «Мцыри» многозначительнее, чем в других произведениях Лермонтова, и в высокой степени романтична. Мир природы, окружающий Мцыри, кажется неисчерпаемым, заключающим в себе бесконечные внутренние перспективы и возможности открытий. Вместе с тем поэт и здесь, и во всем своем творчестве далек от пантеизма, соединяющего природу с богом. Даже в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива» говорится о боге «в небесах», а не в природе. Декларированная Тютчевым шеллингианская формула «всё во мне и я во всем» осталась для Лермонтова еще в большей степени, чем для Тютчева, пределом, к которому влеклось лирическое сознание поэта, не достигая его: оно было слишком беспокойно, мятежно и вместе с тем трезво, чтобы до конца поверить своей мечте о «слиянии с природой». Человек Лермонтова томился по «небу и звездам», но соединиться с ними не мог (стихотв. «Небо и звезды»).

Природа в поэме Лермонтова полна одушевления, огромной и таинственной жизни. Мцыри окружен голосами, шёпотами и мыслями природы, и он умеет понимать их («Мне было свыше то дано»). Образы природы в поэме по своим формальным признакам нередко являются обычными олицетворениями и в то же время отличаются особым, неповторимым лермонтовским оттенком таинственности, свежести, создающим ощущение безграничности жизни. Это ощущение поддерживается эпитетами «тайный» и «таинственный», повторяющимися в поэме много раз («тайный ночлег», «тайный голос», «тайны неба», «тайны любви», «таинственная мгла»). И ощущение это присуще всему тексту поэмы и мотивировано жизневосприятием главного героя, который в каждом явлении радостно открывшегося ему ослепительного мира — в скалах, в тучке, в мимо идущей девушке, в ее глазах — видел откровение и обещание новых открытий.

В текст «Мцыри» вводятся образы ночной, утренней, дневной и вечерней природы. Но дневные и утренние краски, чудеса света и солнца преобладают в поэме над стихиями ночи и мрака. Природа в «Мцыри» сильнее освещена, чем природа в «Демоне», совпадающая с сумрачным образом главного героя («Он был похож на вечер ясный» и т. д.). Юность Мцыри, ясная простота его мечты о родине и его любви к жизни требовали яркого светового сопровождения и получили его. Дымка таинственности окружает у Лермонтова не ночную, мистическую, а скорее

дневную природу, оттеняя в этой природе ее незримую глубину. Это были тайны утра и дня, здешние тайны — поэтическое указание на беспредельное богатство жизни.

Младенческой удивленностью перед свежестью мира пронизана вся поэма, — не только то, что относится в ней к природе. Грандиозное и малое, даже самое простое и элементарное в восприятии героя и автора становится праздничным, поразительным и легендарным. Это удивление и трепетная жажда жизни, и затаенная горячая грусть, вызванная чувством невозможности обладать разлитой кругом красотой, составляют одну из главных внутренних интонаций поэмы, ее скрытую музыку. Блаженные и трагические дни, проведенные на воле, проносятся в сознании героя как сон о прекрасной жизни. Рассказывая о своих блужданиях, Мцыри знает о развязке, она нависает над ним, и ее незримое присутствие до предела обостряет все его впечатления, наполняя их пронзительной сладостью и неуловимой печалью. Эта интонация, одна из ведущих в произведении, оказывая влияние на его общую смысловую тональность, преобразует вместе с тем каждый из его словесных элементов в отдельности.

Волевая сущность личности Мцыри, его мужественные поиски и усилия — «труды», как они названы им самим, — и сопротивление, на которое его усилия наталкиваются, — всё это характеризуется не только сюжетом поэмы и ее смысловой тональностью, но и ее звуковым строем, ее стихом.

Исследователи Лермонтова неоднократно говорили о смежных мужских рифмах в «Мцыри», о связи стиховых форм поэмы со стихом «Шильонского узника», о ее отрывистом синтаксисе,⁶ но почти не пытались использовать свои наблюдения для синтетической характеристики произведения. В научной литературе, пожалуй, была осуществлена лишь одна попытка подойти к этому вопросу с более широкой точки зрения. Я имею в виду страницы, посвященные «Мцыри», в книге А. Н. Соколова о русской поэме.⁷ Не подвергая сомнению романтической основы метода лермонтовской поэмы, А. Н. Соколов отмечает в ней в то же время следы влияния реалистического стиля «Полтавы» и «Медного всадника». Это проявляется, по мнению исследователя, между прочим, в том, что Лермонтов отходит в «Мцыри» от романтического напевно-декламационного стиха к стиху «повествовательно-говорному», образец которого он дал в «Валерике». А. Н. Соколов прав в том смысле, что традиционно-романтическая напевность, в большой степени присущая таким поэмам, как «Чернец» Козлова, в «Мцыри» действительно отсутствует. Певучая плавность, сопутствующая обычно лирическим созерцаниям, здесь, в драматически напряженной стиховой речи Лермонтова, пслной переносов, пауз, ритмических толчков, казалась бы неуместной (мелодическая партия рыбки — особый случай).

Но столкновение четырехстопного ямба «Мцыри» как «повествовательно-говорного» нуждается в серьезной поправке. Повествовательная интонация, определяемая содержанием и тоном и закрепляемая ритмикой (те же переносы и паузы), играет в поэме значительную роль. Но стих «Мцыри» не «повествовательно-говорной», как в «Валерике», а скорее повествовательно-патетический. Страстный напор этого стиха с могучей настойчивостью и однообразием поддерживают смежные муж-

⁶ См. замечания о синтаксисе «Мцыри» в кн.: Б. Эйхенбаум. Лермонтов. Госиздат, Л., 1924, стр. 89 и сл.

⁷ А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. Изд. Московского университета, 1955, часть 3, глава 6.

ские рифмы, попарно соединяющие веские и заметные существительные в конце строк. Эти четкие рифмы-существительные в «Мцыри», падающие, «как удар меча» (Белинский), стучащие, как заключенный «в стену своего каземата» (И. С. Тургенев), и являются главным формальным фактором, который, преобразуя повествовательную интонацию поэмы, вносит в нее наступательное, волевое начало.

Но и синтаксис поэмы, вырастая из ритма и включаясь в ритм, вполне соответствует ее общему «музыкальному» движению. Стиховая речь произведения дробится смежными рифмами и частыми переносами на короткие отрезки — упругие и твердые. Стремительное течение стиха как бы приостанавливается на границах этих отрезков, тормозится, преграждается плотинами: поток воли наталкивается на сопротивление. Но препятствия не ослабляют энергии потока, еще более напрягают ее, заставляют накапливаться, повышают ее осязаемость.

В строфах «Мцыри» нет свободного и легкого дыхания «онегинской строфы» с ее эмоциональной и звуковой разрешенностью, с ее разнообразно гармонизованной рифмовкой — строфы, в самом строе которой, как в микросфере, отражаются едва ли не все темпы движущегося сознания. Даже стиховая система «Демона», подчиненная прежде всего ораторскому, повелительному импульсу, представляется более свободной и прихотливой, чем система «Мцыри». Всё связанное с вольным повествовательным движением речи ритмическое богатство этой поэмы, ее индивидуальные стиховые ходы и вибрации, сохраняя в ней свою относительную самостоятельность, регулируются установленным над нею законом интонационного нагнетания. Одногеройность поэмы, однодумность героя, его страстная сосредоточенность в едином действии, зависимость всех аспектов увиденного в поэме мира от сознания героя находит, таким образом, свое выражение в ритме произведения. И нужно сказать, что господствующее в этом ритме императивное звучание выражает и подтверждает волевою, героическую сторону личности Мцыри, убеждает, что главное в нем — «могучий дух его отцов», а не расслабляющая волю «печать тюрмы».

2

Признание того очевидного факта, что образная ткань «Мцыри» поэтически конкретна, что она непосредственно отражает — в деталях и в целом — реально лирически пережитую действительность, исключает возможность не только видеть в поэме преобладание декоративности, но и считать ее произведением условным, рассудочно-аллегорическим. И тем не менее при чтении поэмы Лермонтова явно ощущается присутствие в ней смысла, расширяющего и дополняющего ее прямое «наличное» содержание. Далеко не все критики и исследователи, писавшие о «Мцыри», считали нужным обратить внимание на этот аспект поэмы. Белинский не обмолвился об этой стороне произведения ни одним словом. Д. Н. Овсяннико-Куликовский вовсе отрицал ее существование.⁸ Б. М. Эйхенбаум признал смысл трагедии Мцыри «шире сюжета»⁹, но это утверждение не раскрыл. Однако в литературе о Лермонтове можно найти и другие мнения, в основе которых лежала мысль о символической структуре лермонтовской поэмы. Эти мнения были высказаны, — к сожалению, в очень беглой форме, — В. М. Фишером, И. И. Замотиным, С. В. Шуваловым

⁸ Д. Н. Овсяннико-Куликовский. М. Ю. Лермонтов. Ки-во «Прометей», [СПб., 1914], стр. 58.

⁹ Б. Эйхенбаум. Литературная позиция Лермонтова. «Литературное наследство», № 43—44, 1941, стр. 48.

и некоторыми исследователями, выступившими в более поздний период.

Толкование «Мцыри» как произведения, содержание которого не исчерпывается его прямым смыслом, вытекает из текста самой поэмы, подтверждается поэзией Лермонтова в целом и ее литературным окружением.

Тенденция к созданию многопланых образов, к символике имела в литературном творчестве 20—30-х годов и особенно у Лермонтова большое значение. Романтики вдохнули новое, субъективно-лирическое содержание в обветшалый аллегоризм, пришедший из XVIII века и более ранних эпох. Возможно, что некоторое влияние на этот процесс оказала «поднявшаяся» в литературу народная песня с ее символикой и суггестивностью. Условно-символические формы культивировались в немецком романтизме, создавшем такой примечательный образец иносказательного романа, как «Генрих фон Офтердинген» Новалиса. Байроном в швейцарский и итальянский период его жизни были написаны «мистерии», построенные как символические произведения, близкие по методу к «Фаусту» Гете. Такие же принципы легли в основу драматической поэмы Мицкевича «Дзяды» и «Небожественной комедии» З. Красинского. В 1831 году вышла в свет «Шагреновая кожа» Бальзака. Даже Ж. Санд, по своим творческим устремлениям очень далекая от символики, написала полуаллегорический роман «Лелия» (1833).

Русские литераторы 20—30-х годов в большинстве своем относились к аллегорическому искусству отрицательно, порицая его за рассудочность и антихудожественность. Именно таких взглядов придерживался Белинский, вполне совпадая в них с воззрениями Гегеля.

Но это господствующее мнение не было всеобщим, обставлялось оговорками и заметно расходилось с практикой русской литературы. Достаточно вспомнить, например, с каким вниманием относился тот же Белинский к подтексту литературных произведений. «Читая строки, читаешь и между строками,— писал критик в рецензии на второе издание «Героя нашего времени»,— понимая ясно все сказанное автором, понимаешь еще и то, чего он не хотел говорить, опасаясь быть многоречивым».

В русской поэзии, предшествующей Лермонтову и современной ему, существовали разные виды иносказательного стиля. В сборнике Федора Глинки «Опыты аллегорий или иносказательных описаний в стихах и в прозе» (СПб., 1826) отразилось архаическое отношение к аллегориям как рационалистическому олицетворению отвлеченных понятий: совести, надежды, истины и т. д. Система политических намеков (аллюзий), ставшая одной из отличительных особенностей творчества декабризма, также в конечном счете восходила к литературе XVIII века.

Известное значение, хотя бы для формирования художественного метода «Демона», имела в России традиция романтических мистерий и поэм-мистерий, представленных на Западе в творчестве Байрона, Т. Мура, А. Виньи и связанных в той или другой мере с Мильтоном и Гете. Эта линия была реализована у нас рядом условно-фантастических, символических или полусимволических произведений: переводной поэмой Жуковского «Пери и ангел» (1821), поэмами Подолинского «Див и Пери» (1827) и «Смерть Пери» (1837). Особый вариант этой линии мы находим в мистериях А. В. Тимофеева «Жизнь и смерть»¹⁰ и «Поэт»¹¹, а также в «Ижорском» (1829—1841) Кюхельбекера.

¹⁰ «Библиотека для чтения», 1834, т. V.

¹¹ Т - м - ф - в. «Поэт, фантазия в III сценах». СПб., 1834.

В творчестве Пушкина 20—30-х годов произведений, построенных как открытые аллегории или таящих в себе четкий иносказательный смысл, сравнительно немного, хотя они и очень весомы. К ним относятся такие стихотворения, как «Кто, волны, вас остановил», «Телега жизни», «Аквилон», «В степи мирской», «Арион», «Анчар», «Туча» и др. Но наряду с ними у Пушкина есть произведения, которые отнюдь не являются аллегорическими, но содержание которых демонстративно не укладывается в их сюжеты. Эти произведения — маленькие трагедии, «Русалка», «Медный всадник», «Пиковая дама», «Золотой петушок», — помимо своей конкретной темы, заключают в себе огромные богатства колеблющихся потенциальных смыслов и возможности разнообразных подразумеваний. Поэтическое творчество Жуковского, иное по своей направленности, имеет с пушкинской суггестивностью много общего.

Почти все из указанных выше тенденций в разработке поэтического иносказания и в мифотворчестве эпохи романтизма были продолжены Лермонтовым. В ранних редакциях «Демона», в «Азраиле» и «Ангеле смерти» Лермонтов разработывал жанр поэмы-мистерии. Весь смысл «Последнего сына вольности» заключается в скрытых политических подразумеваниях. Вслед за Пушкиным Лермонтов использовал форму аллегорических стихотворений («Два великана», «Три пальмы», «На севере диком», «Утес», «Листок»), отличающихся от архаических аллегорий главным образом своим психологизмом и лирическим субъективизмом.

Но еще характернее для Лермонтова лирика, которая, не будучи аллегорической, выдвигает обязательный и первостепенный по своему значению смысловой подтекст. Сюда относится «тюремный цикл»: стихотворения «Желанье», «Узник», «Сосед», «Соседка», «Пленный рыцарь», основанные приблизительно на той же символике — пленник, тюрьма, побег, — что и поэма «Мцыри». Сюда относятся также многие «пейзажные» стихотворения и «маленькие баллады» с эмбриональным сюжетом («Русалка», «Парус», «Ангел», «Тучи», «Горные вершины», «Кинжал», «Дары Терека», «Тамара», «Любовь мертвеца»), требующие для своего полного восприятия лирической проекции в мир общеромантических идей о земном и небесном, о вечном покое и вечном движении, о трагической страсти и т. д. Особенно важны здесь для понимания «Мцыри» символические пейзажи Лермонтова, для которого образы голубой реки в «Русалке» и бурного Терека («Дары Терека»), и полупночного неба в «Ангеле», и странников-тучек («Тучи») есть в такой же мере отражение объективной природы, как и знаки душевных состояний и связанных с ними идей.

Подразумевания, символика, смысловые ореолы характеризуют и прозу Лермонтова, и «Маскарад». Забота о смысловой аранжировке слова неотступно его преследует. «Следовало бы в письмах ставить ноты над словами», — писал он М. А. Лопухиной в 1834 году. Одна из важнейших целей предисловия к «Герою нашего времени» заключается в том, чтобы внушить читателю, что в литературе важен подтекст, что публика должна понимать произведение и тогда, когда в конце «не находит нравовучения», и что большой вред может причинить «несчастливая доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов».

И текст романа вполне оправдывает это признание. Иносказательным смыслом просвечивают и его главные компоненты, и его детали, в частности пейзажные. «Пейзажный рисунок в прозе Лермонтова, — пишет В. В. Виноградов, — почти всегда символичен. Он не только лири-

чески изображает фон действия, но и символически отражает чувства героя и его представления об ожидаемых событиях».¹²

В «Маскараде» в связи с романтической формой пьесы символические подражания ощущаются еще определеннее, чем в «Герое нашего времени». Начиная с заглавия драмы, имеющего прямое и переносное значение, все ее основные конкретные темы несут дополнительный иносказательный смысл, значат не только то, что они значат.

Каждое художественное произведение воспринимается и может восприниматься лишь на фоне той эпохи (в узком, широком или широчайшем смысле слова), к которой оно принадлежит. Если литература не отражает фактов времени непосредственно, включая их в историю или связывая с характерной для эпохи средой, — она отражает их косвенно.

Поэма «Мцыри», в которой рассказывается об уединенных переживаниях кавказского юноши, не является прямым воспроизведением действительности 30-х годов. Тем не менее явленная в «Мцыри» действительность Кавказа, в целом отнюдь не условная, подлинная, просвечивает скрывающейся за ней русской действительностью, но и ею не исчерпывается. Это просвечивание текста поэмы, неизбежное появление за ним второго, более объемного содержания и заставляет говорить о ней как о произведении с *потенцией* к двупланному построению.

Такое толкование поэмы следует вести с ее *героя*. Живой и конкретный образ монастырского послушника, помимо своих ярких локальных черт, несомненно близок самому Лермонтову и передовым людям его эпохи — страдающим, непокорным, рвущимся к свободе. Вольные и невольные сопоставления Мцыри с лирическим героем Лермонтова и другими персонажами его творчества и произведений современных ему авторов подтверждают это заключение.

Ко всем основным душевным движениям героя можно подобрать параллели в лирике Лермонтова: «И с бурею братом назвался бы я» — из стихотворения 1830 (?) года; «Так жизнь скучна, когда боренья нет», «Желанье и тоска тревожат беспрестанно эту грудь», «... жажда бытия во мне сильнее страданий роковых» — из стихотворения 1831 года; «А он, мятежный, просит бури» — 1832 года; «И тщетно я ищу... хоть день один, отмеченный судьбой» — 1837 года (?); «Ищу кругом души родной» — 1838 года; «Дубовый листок оторвался от ветки родимой» — 1841 года; или из «тюремного цикла», особенно в «Желанье», «Узнике», «Соседке».

Близость Мцыри к ведущим героям Лермонтова и других романтиков, а следовательно, к духовному складу современников поэта вполне очевидна и не требует дальнейших доказательств, тем более, что об этом уже писалось. Принимая в себя образ лермонтовского героя, читатели в какой-то отдаленной перспективе видят стоящих за ним русских людей 30-х годов. Но и таким расширением смысла затаенное содержание образа Мцыри не исчерпывается. Монастырский послушник, о котором рассказал Лермонтов, не только молодой горец, томящийся в неволе, и не только русский человек того времени, но и всякий человек, обреченный на одиночество среди чужих, лишенный подлинной свободы и страстно о ней мечтающий.

Образы *родины* Мцыри и *монастыря* просвечивают в поэме и наполняются вторым смыслом не менее явно, чем образ героя.

О *родине* Мцыри, стране, населенной героическим, благородным, свободным и сплоченным воедино народом, где «люди вольны, как орлы», уже было сказано. Образ родины не становится в поэме метафориче-

¹² Виктор Виноградов. Стиль прозы Лермонтова «Литературное наследство», № 43—44, 1941, стр. 597.

ским. Лермонтов раскрывает его без детализации, но вполне конкретно, с привлечением необходимых этнографических реалий, подчиненных общей идее и эмоциональной характеристике. И всё же образ родины, оставаясь самим собой, кроме того, не может не осмысляться в лермонтовской поэме как подобие некоего идеального состояния вообще. В романтической литературе (в частности, у Жуковского, у Ф. Глинки; есть и у позднего Кюхельбекера) слова «родина», «отчизна», «отческий дом» иногда употреблялись в переносном смысле — для обозначения блаженного умопостигаемого мира. Реальное, земное и даже «гражданское» содержание, которое вложил поэт в мечты Мцыри о его ауле и его близких, исключает мистическое истолкование. Но само «право» на смысловые перемещения в слове «родина», на то, чтобы пользоваться этим словом для обозначения некоего общего «идеала», романтическая литература установила, и для Лермонтова это было, по-видимому, не безразлично.

Во всяком случае идеальное отечество Мцыри резко отличается от родины Измаила Бая, которая была изображена без всякой идеализации. Здесь в образ вносился дополнительный смысл, там — не вносился. «Родимая страна», куда стремился юноша, своим эпически-патриархальным строем и всем своим светлым обликом живо напоминает «край родной» умирающего гладиатора и еще больше — родину Гаруна в «горской легенде» «Беглец», написанной, вероятно, в те же годы, что и «Мцыри». Можно предположить, что эти образы родной земли так же, как и гоголевская картина запорожской вольницы в «Тарасе Бульбе», возникли как отблеск одной и той же утопической идеи об эпическом «золотом веке», об «органическом коллективе», о возможности высоких норм человеческого общежития. (В декабристском варианте эта идея, как известно, приводила к прославлению древнерусских республик; у Гегеля она привела к апологии эпоса). Понятно, что художественно предопределенная недоразвитость образа родины в лермонтовской поэме не дает оснований отрывать его от этих идейных его корней.

Тема монастыря, как уже говорилось, также выходит в произведении Лермонтова за пределы своего прямого содержания. К этому ведет очень слабая конкретизация в описании монастыря и наличие синонимов, с помощью которых обозначает и переосмысливает его Мцыри: «тюрьма» (строфа 20), « плен » (строфа 3) с подтверждающими эти синонимы сравнениями: «цветок темничный» и «в тюрьме воспитанный цветок» (строфа 21). В 8 строфе «Мцыри» слово «тюрьма» употреблено еще более отвлеченно, почти как философская формула: «Узнать, для воли иль тюрьмы на этот свет родимся мы» и «Он (пламень души, — Д. М.) прожест свою тюрьму». Конечно, и без того облегченный, едва очерченный образ монастыря под влиянием этой синонимии неизбежно обростает дополнительным иносказательным смыслом.

Впечатление чрезвычайной важности и значимости тюремной темы для той поры, возникающее при чтении самой поэмы, подтверждается литературой эпохи. Тема тюрьмы и тюрьмы-монастыря в простом и символическом смысле во времена Лермонтова имела уже огромную традицию и вызвала подобающие ей смысловые ассоциации.

Эта многозначительная тема во всех своих вариантах давно притягивала Лермонтова и занимала в его творчестве исключительно большое место. Она была развита им в поэмах «Два брата», «Исповедь», «Боярин Орша» и в ряде стихотворений. Она нашла свое выражение в известной лермонтовской заметке 1831 года «Написать записки молодого монаха 17-ти лет. . .», в которой принято видеть нечто вроде первоначального замысла «Мцыри», а также в рассказе Вадима о его монастырской жизни (8 глава романа), связанном с «Мцыри» в еще большей степени. Некото-

рые из этих произведений («Исповедь», «Пленный рыцарь», отчасти «Сосед») тяготели к иносказательной форме.

В сознании современников Лермонтова символ «тюрьма» наполнялся разным содержанием. В него вкладывался и абстрактный политический смысл (например, Европа-тюрьма), и абстрактно-романтический с метафизическим оттенком (жизнь-тюрьма, тело-тюрьма). Первый случай был представлен прозвучавшей на русских сценах гамлетовской формулой («Гамлет», как известно, любимое произведение Лермонтова): «Дания — тюрьма». Сюда относятся и слова П. А. Вяземского в письме А. И. Тургеневу 1824 года о том, что Байрон, уехав в Грецию, «убежал от темницы европейской» (письмо от 26 мая).¹³ Но Жуковский в стихотворном «Ответе кн. Вяземскому» (1818) сравнивал с тюрьмой жизнь в самом общем ее значении. Ф. Глинка в таком же метафизическом смысле упоминал о «плене». ¹⁴ Герцен в 1834 году, ссылаясь на соответствующий образ у Гете, писал, что тело человека, в котором заключена душа, — тюрьма «с ее маленьким светом, с ее цепями, с ее сырым воздухом». ¹⁵ Аналогичную семантику мы встречаем в стихотворной повести А. Вельтмана «Беглец» (М., 1831, стр. 51). Ее герой сравнивает человеческую жизнь с темницей.

В поэме «Мцыри» не дано прямой расшифровки иносказательного смысла монастырско-тюремной темы. Как уже указывалось, в 25 строфе поэмы мелькает намек на метафизическое раскрытие символа «тюрьма» («И он (пламень души,— Д. М.) прожег свою тюрьму»). Для Лермонтова-романтика такой подход был вполне возможен (ср. в его стих. «Крест на скале»: «Я сбросил бы цепь бытия»). В расширительном толковании «Мцыри» и этот потенциальный смысл может играть какую-то роль. Но в движении подспудной мысли поэмы резко преобладает не метафизический, а сублимированный общественно-политический смысл. Чтобы убедиться в этом, необходимо принять во внимание, наряду с общим впечатлением от произведения, некоторые очень важные его частности. Нужно вспомнить, с какой страстью заявляет Мцыри (строфа 25), что земное отечество дороже ему, чем вечность и рай. Нужно помнить об историко-политическом оттенке вступления к «Мцыри» (присоединение Грузии, пленение горского мальчика), дающем определенную настроенность для усвоения дальнейшего текста. Нужно учесть, что гражданская по своему преобладающему смыслу тема родины была настолько важной для «Мцыри», что, согласно первоначальному намерению поэта, эпиграфом к поэме должна была быть французская фраза: «*On n'a qu'une seule patrie*» («Родина бывает только одна») — и что тема родины разрабатывалась в произведении в локальных и конкретных образах как тема свободного кавказского народа. Нельзя не почувствовать вместе с тем, что основополагающая для поэмы альтернатива «тюрьмы» и «воли» в такой же мере философская и психологическая, как и общественно-политическая. И еще нужно иметь в виду, что хронологическими соседями «Мцыри» являются стихотворения «Как часто пострюю толпою окружен» (1840), «Родина» (1841), «Прощай, немытая Россия» (1841), в которых три центральных для «Мцыри» темы — враждебной среды («неволи»), родины и бегства — в большей или меньшей степени насыщены гражданским содержанием.

Ровесник и современник Лермонтова Огарев через двадцать лет после создания поэмы истолковал ее именно в том аспекте, о котором го-

¹³ Остафьевский архив князей Вяземских, т. III, СПб., 1899, стр. 48.

¹⁴ Федор Глинка. Опыты священной поэзии. СПб., 1826, стр. 19

¹⁵ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. I, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 76—77.

ворится выше. Приравнивая ее героя к Лермонтову, Огарев писал, что поэт сознавал себя «лишним человеком в этом мире (Огарев имел в виду 30-е годы,— Д. М.), где ему душно, как в тюрьме или монастыре, и отсюда ему хочется вырваться куда-нибудь на простор и дикую волю, как Мцыри. . .»¹⁶

Поэма Лермонтова, несмотря на все излучаемые ею дополнительные смыслы, как уже было сказано, не является ни аллегорией, ни мистерией. Психологическое, материальное, предметное содержание поэмы, то, что соответствовало в ней непосредственному отражению реального мира, наделено прочным и независимым художественным бытием и не могло и не может рассматриваться как средство, как знак чего-то иного. Дополнительные смыслы, возникающие в содержании поэмы, нельзя приравнивать к условным образным замещениям, например к образу богатыря из стихотворения «Два великана» или к олицетворениям в «мистериях» Тимофеева. В произведении присутствует лишь потенциальная символика, основанная на соответствиях, аналогиях между его наличным содержанием и идеями эпохи. Образы героя, его родины, монастыря, побег, дальнейшие события и впечатления Мцыри были тем, за что они выдавались в поэме, и еще чем-то, обладающим ббльшим смысловым объемом.

Эти тенденции в лермонтовской поэме не безразличны для уточнения ее жанрового своеобразия. Чтобы лучше уяснить этот вопрос, поэму «Мцыри» целесообразно рассматривать, помня о соседнем с нею произведении — «Демоне».

Оба произведения, как известно,— романтические поэмы.¹⁷ На русской почве этот жанр был представлен в творчестве Пушкина, а также — в других вариантах — у Жуковского, Козлова, Подолинского. В 30-х годах Пушкин уже не писал романтических поэм, и они, если не считать Лермонтова, стали достоянием второстепенных авторов, эпигонов, хотя их количественный рост некоторое время еще продолжался. Из всех разновидностей стихотворного романтического эпоса наибольшее значение для Лермонтова имела поэма новеллистическая, повествовательная, созданная Байроном («восточные поэмы») и Пушкиным («южные поэмы»). Но на Лермонтова оказали влияние и поэмы-мистерии (Милльтон, Байрон, Т. Мур, Виньи) — жанр, который в России, вообще говоря, не приобрел широкого распространения. В лермонтовском «Демоне» при посредстве кавказской народной легенды объединились обе разновидности жанра — поэма повествовательная, построенная на экзотическом материале, и поэма-мистерия.

В «Мцыри» такого объединения не произошло, хотя соседство этих двух разновидностей, по-видимому, сыграло в формировании поэмы известную роль. Поэма «Мцыри» далека от астрального содержания и отвлеченно-фантастической небесной эмблематики романтических мистерий, и всё же ее потенциальная символика заставляет видеть в ней и в этих мистериях какое-то очень отдаленное, слабо уловимое родство. Значительно ближе лермонтовское произведение к повествовательному стихотворному эпосу романтиков — к поэмам молодого Байрона и молодого Пушкина. Оно совпадает с этими поэмами в целом ряде признаков; личность героя, его композиционная роль, строение сюжета, «экзотика», лиризм, субъективность и пр. Но и здесь необходимы оговорки и раз-

¹⁶ Предисловие <к сборнику «Русская потаенная литература»> в кн.: Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы, т. I. Изд. «Советский писатель», 1937, стр. 330.

¹⁷ Этот жанр подробно описан в книгах В. Жирмунского «Байрон и Пушкин», Л., 1924, и А. Н. Соколова «Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века». Изд. Московского университета, 1955.

межевания, из которых по крайней мере одно имеет прямое отношение к вопросу об иносказательности.

Дело в том, что символика в большей части байроновских экзотических поэм: в «Гяуре», «Абидосской невесте», «Корсаре», «Паризине», «Мазепе» — развита слабо, оттеснена прямыми высказываниями автора и персонажей, так называемыми «открытыми формулами», а также новеллистическим элементом. Ярко выраженной символики, сюжетной многоплановости нет и в пушкинских «Кавказском пленнике», «Бахчисарайском фонтане» и в «Чернеце» Козлова.

Но среди повествовательных романтических поэм Байрона и Пушкина есть такие, в которых символический подтекст явно присутствует. К байроновским поэмам, о которых идет речь, принадлежит «Осада Коринфа» с характерными для этой поэмы символическими эпизодами, отчасти «Лара» с его социальными ассоциациями и особенно «Шильонский узник». Эта последняя поэма не случайно была создана почти одновременно с иносказательной мистерией о Манфреде, в тот период, когда ее автор горячо увлекался «Фаустом». Широкий сверхсюжетный смысл «Шильонского узника», универсальный характер заложенных в нем обобщений очевиден. Заметный уклон в символику можно наблюдать и в пушкинских «Цыганах».

Очевидно, метод соответствий или потенциальной символики ближайшим образом мог быть подготовлен в «Мцыри» именно этими перечисленными выше произведениями, составляющими в циклах романтических поэм особую группу. И можно утверждать, что тенденция к символу обнаружилась в «Мцыри» более заметно, чем во всех этих поэмах. Хотя произведение Лермонтова и не внесло в историю поэзии существенно новых жанровых принципов, но указанными здесь чертами и необычными для романтической поэмы элементами психологизма оно выявило в границах этого жанра те его возможности, которые в предшествующий период с такой полнотой еще не были реализованы.

3

На предшествующих страницах были названы очевидные аналогии, к которым неизбежно ведут три основных образа поэмы: героя, родины, монастыря-тюрьмы. Эти образы очерчены уже в экспозиции. Они предваряют и объясняют действие произведения, его сюжет. Но и сюжет «Мцыри», повесть о трехдневных (по существу, двухдневных) блужданиях юноши при всей своей «эмпиричности» и «заземленности» развивает вокруг себя дополнительные смыслы — сверхсмыслы. Если не принять во внимание подспудной логики произведения, эпизоды и картины, наполняющие поэму о Мцыри, перестанут восприниматься как необходимые, внутренне мотивированные, покажутся читателю, пожелавшему задуматься над ними, случайными, имеющими прежде всего лишь описательное значение. На самом же деле весь образный и сюжетный материал поэмы пронизан мыслью почти в такой же мере, как например редкое по своей интеллектуальной насыщенности стихотворение Лермонтова «1831-го июня 11 дня». Разница между ними лишь та, что интеллектуальность этого стихотворения предстает в обнаженно логической форме, тогда как в «Мцыри» она проявляет себя преимущественно в объективных образах. В этом смысле по типу своей художественной структуры «Мцыри» очень близок к ряду лирических произведений Лермонтова позднего периода («Сосед», «Морская царевна», отчасти даже «Три пальмы») — «объективным» и «сюжетным» и вместе с тем далеким от ранней

лирики поэта, построенной на основе прямых самохарактеристик и обобщений.

Смысл всего того, что видит Мцыри во время своих блужданий, вытекает из ситуации и из признаний героя. «От душных келий и молитв», из мира неволи и порабощения Мцыри пытается убежать на родину, в край, который представляется ему воплощением его жизненных идеалов. Мцыри не удалось достигнуть своего идеального отечества и даже найти к нему дорогу. Но дни, проведенные юношей вне монастырских стен, на воле, в поисках этой дороги, показались ему средоточием всех возможностей жизни — ее радостей, опасностей, борьбы.

Ты хочешь знать, что делал я
На волс? Жил — и жизнь моя
Без этих трех блаженных дней
Была б печальней и мрачней
Бессильной старости твоей.

Этот «трехдневный» яркий и свежий сон о жизни, видение огромного мира, ослепительно прекрасного в своем добре и зле, составляет художественную основу поэмы. В рассказе о странствиях Мцыри развертывается лирически обобщенная картина жизни, ее стихий и ликов, обращенных к человеку, современнику Лермонтова.¹⁸

Но Мцыри, попав на волю, не просто «живет» и странствует. Хотя он и теряет представление, «где» он находится и «куда» он бежит (строфа 9), он всё же ищет пути. Тема *поисков пути* не получает в произведении широкого развития, но она присутствует в нем.

Мцыри признается, что его «трудный путь» ночью не озаряла ни одна звезда, что он в следующую ночь «пустился дорогою прямой», но «с пути сбиваться стал», что он, стремясь разглядеть дорогу, «стал влезать на деревья», что даже конь способен его превзойти, найдя «прямой и краткий путь» на родину, и что бог (об этом сказано в черновой редакции) не показал ему, юноше, блуждающему «во тьме ночной», «желанного пути».

Удельный вес этой темы в поэме вполне соответствует роли, которую она играет в творчестве Лермонтова вообще.

Лермонтов не ставил перед собой *определенных*, сознательно выработанных идейных и моральных целей и, сохраняя верность высоким гуманистическим ценностям, не имел ясно очерченной личной или общественной программы, хотя бы в том смысле, в каком имел ее — особую для каждого периода своей жизни — великий любитель программ Лев Толстой. По этой причине тема пути как результат самооценок и самооглядывания с точки зрения поставленных себе задач и идеалов не встала у Лермонтова в первый ряд. И всё же Лермонтов томился по цели, раздумывал о своем пути, и тема пути и выбора его — далеко не всегда названная и сформулированная поэтом — звучала и в «Мцыри», и в других его произведениях. «Ровный путь без цели» («Дума») оценивался Лермонтовым как беда и «порок» его поколения.

Воспоминания об идеальной родине, о «святой земле» (формула из «Аула Бастунджи») и трагедия утраты этого райского бытия являются основным фактором в духовной жизни Мцыри.

Но романтический мотив «святого прошлого», потерянного рая не превращался у Лермонтова — ни в личном, ни в культурно-историческом плане — в утопическую идею возврата к прошлому. Поэт понимал,

¹⁸ Эта мысль совпадает с некоторыми положениями в статье Д. Гиреева «Поэма о великой любви к родине» в кн.: М. Ю. Лермонтов. Мцыри. Пятигорск, 1948, стр. 24.

что архаические формы жизни и души не в состоянии противостоять напору эпохи и несоизмеримы с нею. Идеальный вывод из «Бэлы», между прочим, и заключается в том, что нет возможности преодолеть пропасть, разделяющую сознание человека, прошедшего через критический опыт, и сознание примитивное, «естественное», связанное с ранними стадиями развития человечества. Очевидно, мечта об идеале в прошлом была для Лермонтова лишь формой материализации неуловимого идеала в будущем. Так или иначе, а представление об идеале — о свободе, равенстве, мире между людьми, справедливости, о высокой простоте — и о качествах, необходимых человеку-гражданину для того, чтобы идти к этому идеалу, в душе поэта несомненно присутствовало.¹⁹ И нет никаких данных считать, что Лермонтов признавал этот идеал *принципиально* недостижимым.

Мечта о лучшей жизни, «вскормленная» Мцыри «слезами и тоской», могла явиться ему лишь в образе прошлого, воспоминаний о счастливом детстве в горах — другие формы ее для простого мальчика, родившегося в кавказском ауле, были бы менее вероятны. Но в смысловой перспективе поэмы мечта Мцыри видится «поверх сюжета» как человеческий идеал, который с неодолимою силой притягивает к себе и когда-нибудь может быть достигнут.

В поэме о Мцыри, как уже было сказано, сам процесс искания пути героем более подразумевается, чем описывается. Стоящий за Мцыри лермонтовский человек еще не столько искал, сколько размышлял над путями, предлагаемыми жизнью, путями, с которыми сталкиваешься «на воле», по дороге к «родине святой». Встречная жизнь ободряет идущего, освежает, утомляет, изматывает, манит в западни, отвлекает в сторону, дает простор его мужеству, возводит в борцы и герои. Поэма Лермонтова всё это показывает.

Какова же сюжетная последовательность в «Мцыри», движение явных и подразумеваемых смыслов произведения?

Небольшое авторское введение (строфы 1-я и 2-я), предшествующее исповеди и не вполне совпадающее с нею по стилю, в сущности, содержит в себе все основные фактические сведения о герое, его судьбе, его побеге, возвращении и о его предсмертном недуге. При такой необычной для романтических поэм экспозиции герой начисто освобождается от всякого ореола загадочности, о которой, рисуя своих персонажей, так заботился Байрон. При такой экспозиции интерес читателя, естественно, направляется не к фабульным перипетиям, а к переживаниям Мцыри и к внутреннему смыслу изображаемого.

После *авторской* экспозиции следует вторая, более пространная, которой начинается рассказ героя. Первая ее часть состоит из «открытых формул», признаний Мцыри, характеризующих его жизнь в монастыре и его замысел (строфы 3-я и 5-я). Далее как продолжение этой экспозиции вводится пейзаж с намекающими, символическими образами (6-я строфа). Разделенные потоком «темные скалы», которые простерли друг к другу каменные объята, «жаждут встречи» и которым никогда, никогда не суждено сойтись, — это образ, предваряющий и повторяющий то, что сказано об усилиях и томлении Мцыри, о его неутоленной жажде человеческой любви. Кавказ, горные хребты, «причудливые, как мечты», курящиеся, как алтари, в «небе голубом», — это родина юноши, представление о которой приобретает здесь идеальный оттенок, едва осязимо распространяясь за рамки географии и этнографии. И далее — бегущие облака,

¹⁹ См. стихотв. «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась»), «О, полно извинять разврат». «Журналист, читатель и писатель» (речь Читателя) и др.

как весть об осуществленной и манящей свободе (ср. стихотв. Лермонтова «Тучи»). Так, вполне конкретный пейзаж становится лирической увертюрой к дальнейшему рассказу Мцыри.

Вторая экспозиция заканчивается воспоминанием героя о его родных местах. Всплывающие в памяти образы проходят перед Мцыри «смутной чередой», «как сон». Они суммарны, обобщенны, и это поддерживает присущий им в целом дополнительный, «сверхсюжетный» смысл.

В самом рассказе Мцыри события в отличие от традиций байроновских поэм развиваются вполне последовательно, сплошной цепью, без хронологических сдвигов, с полным соблюдением естественной смежности во времени и пространстве, без разрывов и пропущенных звеньев, без резкого подчеркивания узловых моментов — повествовательных вершин.

Рассказу о блужданиях героя предшествует описание его побега из монастыря в «ужасный час» ночной грозы. Н. П. Огарев, характеризуя Лермонтова, отождествляет его положение в русском обществе с положением Мцыри и называет мысль лермонтовского героя о побеге «истинной и поэтической».²⁰ «Побег из этой среды» (Огарев) — одно из максимальных проявлений одинокого протеста 30-х годов.

Тема побега преследовала Лермонтова всю жизнь. Она звучала в его поэме «Корсар» (герой этой поэмы, выросший в чужой семье, убежал, как и Мцыри, ночью и, как Мцыри, провел ее остаток «в глуши лесной»), в «Преступнике», «Литвинке», «Боярине Орше», в лирическом «тюремном цикле». Но в указанных поэмах мотивировка побега включалась в новеллистический сюжет, насыщалась «случайными» подробностями. Иное дело — «Мцыри». Новеллистическая сторона поэмы была резко ослаблена, мотивы к бегству (плен) обобщены, и момент побега изображен крайне скупой, полусхематично, не осложнен описанием каких-либо индивидуализирующих обстоятельств, если не считать упоминания о традиционно-романтической грозе. И побег юноши объяснен не только указанием причины, но и высокой «свободной» цели, которая в формулировке Мцыри перерастает причину и становится своего рода философским заданием:

...задумал я...
Узнать, прекрасна ли земля,
Узнать, для воли иль тюрьмы
На этот свет родимся мы.

Иначе говоря, художественная ткань отрывка о побеге Мцыри как бы предрасполагает к огаревскому расширенному пониманию темы побега.

Блуждания Мцыри продолжаются двое суток, а третьи сутки он проводит в беспомощности. Впечатления первых суток окрашены преимущественно в светлые тона, вторые сутки гораздо тяжелее для Мцыри — атмосфера поэмы сгущается и мрачнеет. Эти изменения легко могут быть мотивированы: физиологически (Мцыри постепенно растрчивает свои силы) и психологически (он всё больше и больше теряет надежду). Но за этой ближайшей обусловленностью стоит другая, отодвинутая, уводящая читателя за текст произведения и существующая в сознании Лермонтова как общий закон, согласно которому всякий ищущий, всякий борец, *современник* поэта неизбежно приближается к тупику, к катастрофе или к разочарованию.

²⁰ Предисловие <к сб. «Русская потаенная литература»> в кн.: Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы, т. I. 1937, стр. 332.

Оказавшись на воле, наедине с природой, Мцыри последовательно общается к трем сменам ее каждодневного бытия: ночной, утренней, полуденной (строфы 9—11). В изумительных стихах, относящихся к этому месту, природа и воспринимающее ее сознание героя ни в чем не расходятся. Крен в сторону романтической условности, который обнаруживался в 8-й строфе («при алтаре Вы ниц лежали на земле»; «рукою молнии ловил»), сменяется здесь реальным, точным и в то же время лирически проникновенным изображением природы и душевного состояния героя. Значение этих строф, если смотреть на них с высоты общих идей поэмы, — в демонстрации разнообразия, богатства и щедрости жизненной стихии, в которой страшное (шакал, змея, грозящая бездна) и прекрасное (высокие травы, сырые листья, рассветный ветерок) неотделимы друг от друга. Стихи о «божьем саде» растений, о кустах с волшебными голосами и о чистоте неба являются в поэме вершиной жизнеутверждающего начала. Это единство с землей выступает как бы поэтическим прообразом того недостижимого для беспокойного духа и вместе с тем вожделенного умиротворения, о котором в риторической форме и с присоединением религиозного мотива было сказано Лермонтовым в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива».

Следующее звено поэмы — встреча Мцыри с грузинской девушкой у горного потока. Образ девушки как бы рождается из полуденного зноя. Жизненные силы природы достигают здесь своего максимального напряжения и обнаруживаются уже в новом качестве. Впечатление легкой и светлой плоти, сопровождающее образ девушки, создается особыми, вполне лермонтовскими средствами. Видение девушки первоначально возникает перед героем и читателем, как и образ соседа из «тюремного» стихотворения Лермонтова, облекаясь в звуковую форму. Говорится о ее голосе, о шуме шагов, опять о голосе и высоком смысле его звуков, о «простой песне», которую она пела, и о том, что воспоминание о ее пении не покидает души героя-рассказчика. И уже после этого звукового, «воздушного» приступа девушка постепенно материализуется: сначала пластически (как шла), потом живописно (наряд, загар) и не только живописно (наряд *беден*), наконец — в своей душевной сущности:

И мрак очей был так глубок,
Так полон тайнами любви...

В результате образ девушки приобретает поразительную законченность и полноту.

Барон Е. Ф. Розен в статье о Лермонтове, между прочим, выражал неудовольствие по поводу того, что чувство Мцыри к девушке у потока не развито.²¹ Очевидно, суждение Розена объясняется его приверженностью к традиционно-романтическим поэмам с развернутым любовным сюжетом. В поэме Лермонтова вопреки установившимся обычаям и традиции его собственного творчества любовный сюжет существует лишь эмбрионально, едва намечается. Лермонтов стремился представить в «Мцыри» всю полноту лирических откровений жизни и явно не хотел сосредотачиваться на каком-либо одном из ее проявлений, даже на таком, как любовь.

И, однако, сжатость и грациозная сдержанность в изображении возможной возлюбленной Мцыри и его возможной любви не помешали поэту приоткрыть внутреннее, глубинное значение этой встречи. Девушка с кувшином возникает в поэме рядом с самыми чистыми, живыми и заветными образами природы, вбирает в себя их поэзию и одаривает их

²¹ «Сын отечества», 1843, кн. 3, Критика, стр. 17.

своею человеческой прелестью, своим человеческим теплом — тем, что звучит в голосе певуны:

Грузинки голос молодой,
Так безыскусственно живой,
Так сладко вольный, будто он
Лишь звуки дружеских имен
Привносить был приучен.

Любовь, готовая пробудиться во Мцыри,— это начало особой позиции, особого жизненного пути, которым пробовали идти многие герои Лермонтова. Но любовь, обещавшая гармонию и успокоение, не заслонила в глазах Мцыри его путеводную цель. «Струя», которая «светлей лазури», не отвлекла парус от бурь и исканий. Соблазн любви и отдыха был преодолен героической волей юноши — он не вошел в саклю девушки:

Хотелось мне... Но я туда
Взйти не смел. Я цель одну,
Пройти в родимую страну,
Имел в душе,— и превозмог
Страданье голода, как мог.

В романе Жорж Санд «Лелия» (1833) есть монолог, который можно представить как логически развернутый и заостренный вариант приведенных выше лермонтовских строк, как договаривание того, что оставалось в них недоговоренным. Почитаемый автором романа герой его, участник освободительного движения Тренмор рассуждает: «...Мы не имеем права останавливаться долее одного дня на краю нашей дороги. Небо осуждает нас на работу. Я более, чем всякий другой, осужден совершить трудное царствование. В покое есть бесконечные наслаждения, но мы не должны усыплять себя его сладострастием, потому что оно принесло бы нам смерть. Оно послано нам лишь мимоходом, как оазис в пустыне, как предвкушение неба; но наше отечество здесь есть невозделанная земля, которую мы предназначены завоевать, цивилизовать и освободить от рабства...»²² Конечно, даже такая довольно относительная конкретизация мысли об общественном долге была невозможной у Лермонтова не только в романтической поэме, но и в других, более приспособленных для этого жанрах. И всё же Лермонтову, писавшему о всенародной миссии своего лирического героя, а позже о гражданском назначении поэта, дух и направление этих рассуждений Тренмора были несомненно близки.

4

Вторая ночь, проведенная Мцыри на воле, страшнее первой, и силы юноши уже не те. На него глядит темный и молчаливый мир (не горы, не локальная природа, а именно *мир*,— говорит Лермонтов). Подобно герою «Божественной комедии», сбившемуся с правого пути и попавшему в сумрачный символический лес, Мцыри также теряет дорогу и попадает в «вечный» (строфа 15-я) лес, в котором ночь, как у Гете и Тютчева, «миллионам черных глаз» смотрит сквозь ветви каждого куста. Конечно, лермонтовский лес в отличие от дантовского отнюдь не превращается в аллеорию и сохраняет свою реальность и самоценность, но и здесь внутренний смысл картины — шире ее прямого значения. Это — и лес, состоящий из настоящих деревьев, и отчасти в какой-то далекой смысловой проекции темный лес жизни, в котором так легко

²² George S a n d. Oeuvres complètes, v. II, Paris, 1894, p. 81.

потерять ориентацию.²³ Мцыри не находит дороги, отчаивается, рыдает в наступлении, но не сдаётся, не теряет контроля над своей волей.

Входящему в лес угрожают лесные хищники. У Данте — это символические звери: рысь, лев, волчица. В произведении Лермонтова это вполне реальный и всё же многозначительный барс. Сцена борьбы Мцыри с барсом и победы над ним занимает в поэме четыре строфы и является апогеем ее героического пафоса. Мцыри заявляет себя здесь бойцом в полном смысле слова — отважным, дерзким, до бешенства страстным, который способен оправиться от минутной слабости, готов на подвиг и умеет этот подвиг совершить. В литературе о Лермонтове установлено, что поединок с барсом связан с кавказским фольклором и с «Витязем в тигровой шкуре». Эти ассоциации с героической поэзией еще более подчеркивают героический стиль сцены и поддерживают его монументальность.

В лермонтовском изображении поединка с барсом сказалась важная особенность авторской позиции в поэме.

Как известно, в лагере либералов и либеральных консерваторов критика существующего строя сводилась главным образом к разоблачению частных, персональных нарушений господствующей морали. Причину зла видели в злой воле нарушителей, в их умысле. При таком подходе оно выглядело случайным или полуслучайным, лишенным закономерности, и борьба с ним теряла значительную долю общественной остроты. Лермонтов не сбрасывает со счета вопрос о личной виновности врагов общества, но главную силу своих ударов направляет не столько на лица, сколько на общественные группы, гражданский порядок, на целое поколение или законы мироздания («Маскарад», «Дума», «Княжна Мери», «Три пальмы»). Тот факт, что конкретное зло, преломляясь через романтическую призму восприятия Лермонтова и его метода, часто представляется поэту мировым злом, а вершители его — орудиями судьбы, вносит в его произведения абстрактный элемент, но не делает их менее тревожными и мятежными.

Монахи, державшие Мцыри в неволе, объективно являются его тюремщиками, врагами. Но Мцыри попал в монастырь не по их вине, его привела туда «судьба», не зависящие ни от чьей личной воли превратности войны, т. е. — сказали бы мы на языке наших понятий — тот общественный порядок, который требует войны. Монахи, поскольку это было в их разумении, относились к юноше бережно, лечили его. Это были «полудобрые» монахи, как они названы в «Вадиме» (глава VIII). Они создали для Мцыри тюрьму, которой как будто не знала литература романтизма, — дружественную, добрую тюрьму и тем самым особенно страшную, втягивающую, одну из тех, каких немало было на свете. И Мцыри в какой-то период своей жизни в самом деле почти втянулся в нее: «к плену... привык», «был окрещен», хотел «изречь монашеский обет».

Всё это имеет прямое отношение к мировоззрению Лермонтова в целом, к его взгляду на природу, а значит — и к теме барса. Барс — часть природы, которая в иерархии лермонтовского мира — среднее царство, вольное по сравнению с цивилизацией, высоко поднятое над всеми монастырями и тюрьмами и вместе с тем не достигшее высшего человеческого идеала. Мцыри — «зверь степной» (строфа 15), по крови своей близкий к барсу, но он уже не только гражданин «среднего царства».

²³ Ср повесть В. Даля «Вах Сидоров Чайкин», где говорится, что жалобы героя «замирают в самой глухой пустыне, в лесу людей» (Владимир Даль, Полное собрание сочинений, т. 3, 1897, стр. 74).

В процессе осуществления своей идеи он возвышается над природой и, наслаждаясь ею, вступает с ней в бой: человек должен преодолеть природу. Тем более, что свобода, воплощением которой казался мир природы, при углублении в него обнаруживала свой относительный характер. Не одни монахи, существа низшей сферы, вели себя несвободно, по закону, от них не зависящему, но и барс: примечавшейся романтикам абсолютной свободы и здесь не было. Объективно барс — враг Мцыри и грозное препятствие на пути, ведущем героя к цели. Но инициатива зла у этого красивого зверя, который способен «мотать ласково хвостом», так же отсутствует, как и у монахов. Ему положено природой быть хищником, бросаться на жертву, и он покорно, почти трагически, с воем «жалобным, как стон», следует этому велению судьбы. И Мцыри, по-видимому, понимает, что его противник по-своему честно выполняет предназначенную ему миссию, и хотя сам пострадал от барса, умеет воздать ему должное:

Он встретил смерть лицом к лицу,
Как в битве следует бойцу!

Победа над хищником, как уже говорилось, соответствует максимальному торжеству героической воли Мцыри, но эта ночная, кровавая победа с диким разгулом человеческой и звериной страсти не просветляет неотвратимо темнеющей поэмы. Более того, поединок с барсом оказывается последним напряжением Мцыри, уже стоящего на грани катастрофы. Она произошла на второе утро после бегства юноши. Катастрофой является неожиданное для него возвращение на то место, с которого он отправился в путь: «вернулся я к тюрьме моей». При этом нельзя не обратить внимания, что для Мцыри самым убедительным и зловещим свидетельством о постигшей его беде служит звук церковного колокола. Колокольный звон, «благовест», который возбуждал у некоторых поэтов того времени чувство умиления и сладкие воспоминания (см., например, «Вечерний звон» Козлова), сравнивается в произведении Лермонтова с ударами железа, бьющего в грудь, вызывает мысль об угнетении, рабстве и лишает героя надежды (строфа 20).

Здесь, вблизи от знакомых монастырских стен Мцыри окончательно убеждается, что путь на родину закрыт для него навсегда.

Возврат Мцыри, превративший его странствования в движение по кругу,— это огромная трагическая мысль, имеющая для понимания поэмы решающее значение. Аналогии здесь неизбежны. Одиноким борец, человек эпохи Лермонтова, какие бы подвиги он ни совершил, должен был с большими или меньшими потерями для себя прийти на исходную точку: препятствия, с которыми он боролся, для его индивидуальных сил были неодолимы. В творчестве Лермонтова этот действующий в реакционные эпохи закон кругового движения проиллюстрирован на судьбах Мцыри, Печорина, Демона и других героев. Они не могли изменить ни существующей обстановки, ни общего характера своей жизни. Мцыри был богаче Печорина и Демона тем, что он имел идеал, определенность своего идеала, силой своей веры, направленностью своих исканий. Но искания его были также бесплодны. Смысл поэмы Лермонтова заключается не в рассказе о достижениях героя — их не было — и не в призыве отказаться от бесплодной борьбы — наступательный пафос поэмы несовместим с резиньязией,— а в том, чтобы прославить поиски, могущество воли, мужество, мятеж и борьбу, к каким бы трагическим результатам они ни вели.

Возвращение Мцыри к монастырю вполне предопределяет развязку произведения и само является началом развязки. Действие поэмы, идущее

щее вслед за большой двухступенчатой экспозицией, сжато в очень малые объемы и, в сущности, возглавляется двумя вершинами: встречей с грузинкой (образ предельной гармонии) и встречей с барсом (максимальная дисгармония). Развязка поэмы имеет такой же распространенный, сложный, ступенчатый характер, как и экспозиция.

Состояние Мцыри после катастрофы реализуется в заключительных картинах произведения. Второй безжалостно-огненный день скитаний, как и предыдущая ночь, вконец изматывает юношу, а по своему лирическому содержанию резко контрастирует с тем, что делалось в поэме накануне. Необычные в стихах и даже в прозе 20—30-х годов, доведенные до физиологизма точность и зримость в изображении природы, оцепеневшей от зноя, сочетаются здесь с явным оттенком иносказательности. Развернутый в предшествующей, 21 строфе откровенно аллегорический образ цветка, обожженного «палящим лучом» зари (подразумевается: жизнь), и дальнейшие стихи (22 строфа) о «мире божьем», спящем «отчаянья тяжелым сном», дают направление к толкованию всей картины. «Огонь безжалостного дня», о котором здесь говорится, в ближайшем родстве со «знойным солнцем бытия» из стихотворения Лермонтова «Гляжу на будущность с боязнью» и с многочисленными у поэта образами знойной пустыни, прямо или косвенно знаменующей жизнь, утратившую признаки жизни (ср. «Спеша на север издалека», «Три пальмы», «На севере диком», «Сон», «Листок»). Злое солнце, терзавшее Мцыри, встает над этими враждебными человеку пустынями и подобными им, еще более символическими, с которыми мы встречаемся в лирике Пушкина («в пустыне мрачной», «в степи мирской»), Ф. Глинки и других авторов, обращавшихся к библейским образам. Герою поэмы, всецело отдавшемуся своей надежде и потерявшему ее безвозвратно, остается лишь «оцепененье глухое» и «огонь безжалостного дня».

Далее начинается бред Мцыри — проникновенные и таинственные стихи о золотой рыбке. Это — последнее впечатление, полученное героем на воле, и вместе с тем — последнее грустное «утешение», томительно-сладкая галлюцинация, доставшаяся ему взамен его рухнувшей надежды.

Рыбка — видение прохлады, возникшее в «огне безжалостного дня». Мечта о рыбке — одна из тех «романтических» иллюзий, которые, как в «Умирающем гладиаторе», появляются, чтобы «заглушить последние страдания». Она реалистически мотивирована бредом Мцыри, но по сути имеет самое непосредственное отношение к романтической русалочьей теме. Рыбка-русалка — второй женский образ поэмы (первый — грузинка). Эпизод с рыбкой по своему композиционному значению аналогичен некоторым другим повторным темам произведения, например темам ночи и дня: на совершенно новой основе в нем повторяется эпизод с грузинкой²⁴. Образ грузинской девушки и вид ее сакли смущает юношу мыслью о сладости любви и отдыха. Рыбка-сирена манит Мцыри космической безмятежностью и покоем полного растворения в природе, подобного той дремотной нирване, которую рисовал поэт в заключительных строфах стихотворения «Выхожу один я на дорогу» и в первом мо-

²⁴ Интересны некоторые совпадения в словесной разработке образов грузинской девушки и рыбки. Грузинка поет, и рыбка поет. У грузинки голос «вольный», рыбка любит «вольную струю». Лицо и грудь грузинки покрыты «тенью золотой»; рыбка «чешуей была покрыта золотой». У грузинки «мрак очей был так глубок», взгляд рыбки «был грустно нежен и глубок».

нологе Демона (интермеццо «На воздушном океане») или еще раньше, в поэме «Моряк», поэтизируя бездумное движение морских волн:

...эту жизнь без дел и дум,
Без родины и без могилы,
Без наслажденья и без мук...

В песне рыбки — неоспоримая духовная связь с этими стихами:

Усни! Постель твоя мягка,
Прозрачен твой покров.
Пройдут года, пройдут века
Под говор чудных снов.

Лермонтовская рыбка-русалка принадлежит к семье тех страшно-вато-прекрасных, возникавших из стихий водяных и лесных девиц, образы которых мы находим у Гете («Рыбак», «Лесной царь»), Ламот Фуке («Ундины»), Гейне («Лорелей») и Жуковского (переводы из Гете и реконструкция «Ундины»). И почти в той же мере, как и все эти дивы, лермонтовская рыбка не только прелестна, но и демонична, не только сулит любовь, но и соблазняет небытием, смертью, притворившейся блаженным наркотическим существованием. Она шепчет герою почти то же самое, что Демон говорил Тамаре, приглашая ее уподобиться бесстрастным светилам и облакам:

Будь к земному без участия
И беспечна, как они!

Это — тоже путь, один из тех путей, которые возникали перед Мцыри в дни его странствования. И этот путь вел вставшего на него не на родину, а в сторону от жизни, в мечтательное безволие, к капитуляции, к забвению, о котором мечтал в монастыре байроновский Гяур.

Герои русалочьих стихотворений Гете и Гейне («Рыбак» и «Лорелей») поддаются искушению поющих сирен и погибают. Измученный блужданиями Мцыри должен тоже погибнуть, но не потому, что золотая рыбка сбила его с пути, не потому, что он соблазнился ее приманками, как это случилось с героями Гете и Гейне. Романтические иллюзии в духе Жуковского, призрачная игра мечты, уводящей от жизни, не увлекает Лермонтова и его персонажей. Никакого соглашения Мцыри с рыбкой в поэме не происходит. Мцыри не переходит черты, отделяющей любовное от подчинения и самоотдачи. Он «физически» теряет сознание, уступая «бессилью тела», но не теряет свою внутреннюю свободу и не изменяет мечте о родине.

Двадцать третья строфа, которая содержит в себе «песню рыбки», кончается беспамятством героя. Прикоснувшись к жизни, прослушав ее намеки и обещания, сломленный ею, разуверившийся, прошедший через искушения блаженством и безжизненной гармонией, Мцыри был ввергнут в свою прежнюю тюрьму, заключен в «стены глухие». На этом завершается повесть о скитаниях героя.

В последних трех строфах исповеди Мцыри, составляющих заключительную часть поэмы, сконцентрированы наиболее важные темы произведения. Здесь не просто лирический эпилог, связанный с основным текстом одной лишь эмоциональной связью, как в «Демоне», а скорее «обратная увертюра», неотделимая от целого и насыщенная его смыслом.

Нестор Котляревский в своей книге о Лермонтове писал о «мирном финале» к «Мцыри» и о том, что в этом финале «так много религиозного смирения»²⁵. Хотя Котляревский имел некоторые формальные основания

²⁵ Нестор Котляревский. Лермонтов. Пг., 1915, стр. 220.

к своему суждению, но всё-таки он неправ. Конечно, он был введен в заблуждение не только своим желанием урегулировать споры Лермонтова с небом, но и последним стихом поэмы («...никого не прокляну»), и лирически-грустной тональностью заключительных строф, которая, казалось, расходится с идеями и эмоциями протеста. Между тем в финале к «Мцыри» так же, как и в горьких сетованиях поздней лирики Лермонтова, в стихотворениях «И скучно и грустно», «Благодарность», «Завещание», отношение к действительности далеко не примиренческое. Мцыри *никого* не прокликает и дает руку монаху, своему слушателю, прежде всего потому, что *никто в отдельности*, в том числе и монах, не виноват в его несчастье, а *целое* он не собирается прощать.

Кроме того, предсмертный отказ Мцыри от проклятий представляется в поэме возможным лишь тогда, когда герой окажется вне стен монастыря, окруженный природой, наедине со своими мечтами о родине, иначе говоря, в условиях «последней передышки», условиях временных, нарочито созданных и противоположных привычной герою враждебной обстановке. С этой обстановкой он не примиряется и своих идеалов не отвергает.

В предсмертной мысли Мцыри о родине не только томление по идеалу, но и подразумеваемое осуждение чужбины и неволи, в которой страдает юноша. Скорбь о своей безвестности, о том, что никто не обратит внимания на его «имя темное», — это утверждение личности, прогипопоставление ее косной среде и далеко не смиренное. Мистическая вера Мцыри в предстоящее слияние его души с богом, который

...всем законной чередой
Дает страданье и покой,

не должна приводить к недоразумениям. Эпически бесстрастный, холодный бог, явленный в этих строчках, не вызывает симпатии Мцыри, хотя герой и не сомневается в его существовании. В следующих стихах юноша без тени смирения высказывает даже свое равнодушие к раю и признается, что он предпочитает заоблачным странам свою земную родину:

Увы! — за несколько минут
Между крутых и темных скал,
Где я в ребячестве играл,
Я б рай и вечность променял...

И последняя строфа поэмы также подкрепляет этот мотив, объективно направленный против спиритуализма и всего того, что связано с представлением о монастырско-тюремной жизни в ее прямом и переносном значении. Предсмертное желание и просьба героя, о которых говорится в этой строфе, знаменательны: он хочет встретить свой близкий и неизбежный конец, окружив себя самой напряженной, самой свежей и праздничной жизнью, среди белых акаций, густых трав, прозрачных и солнечных листьев, с мыслью о друге, поющем ему о родине. Это — третья песня в поэме. Она еще не наполнилась словами, но она понятна. Она непохожа на песню рыбки, уводящую от жизни, «нечеловечески ласковую» (выражение Горького, употребленное по другому поводу). Вероятно, она ближе к песне живой девушки, грузинки, голос которой напоминает «звуки дружеских имен», но для Мцыри она выше этой песни, потому что она — о самом высоком, что у него есть, — о его родине. Словами этой песни, еще не пропетой, а только воображаемой, звучащей в душе умирающего Мцыри, как бы растворяющейся в несуществовании, исчезающей и тающей с жизнью юноши, и кончается поэма.

«Мцыри» и «Демон» — мощные и торжественные явления творчества Лермонтова и вместе с тем последние классические образцы русской романтической поэмы. Русский романтизм, возникший на почве высокой дворянской культуры, оплодотворенной освободительными идеями, выполнил свою миссию и в начале 40-х годов потерял свое прежнее значение. Романтическая поэма, оживленная Лермонтовым, пришла после смерти поэта в состояние полного упадка. В литературе скромно и могущественно устанавливался реализм, и постепенно, исподволь, подготавливались условия для возрождения и обновления реалистического стихотворного эпоса, основание которому было положено Пушкиным. В такой момент «Мцыри» и «Демон» не могли создать в большом искусстве ни сюжетной, ни жанровой традиции. Оба произведения явились завершением уходящего жанра, а не началом нового. В развитии литературы XIX века линия лирики и прозы Лермонтова запечатлелась нагляднее и рельефнее, чем линия его стихотворного эпоса.

Но факты эти не имеют отношения к оценке лермонтовской поэмы. Значение и ценность поэтического произведения не сводятся к вопросу о том, насколько ему подражали, повторяли его или откликнулись на него в искусстве. Поэма о Мцыри, не сделавшись долговечным источником реминисценций и подражаний, едва отразившись на поверхности идущей за нею литературы, проникла в самые глубокие недра русской души и русского художественного творчества. Поэма Лермонтова не только сохранилась в потомстве в своей неповторимой индивидуальной прелести, глубине и значительности, — она растворилась в сознании народа, отдав ему всю мощь своей духовной энергии — самое высокое бессмертие, которое доставалось на долю искусства.



ОТ РАХМЕТОВА К ВОЛГИНУ

(К ПРОБЛЕМЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СВОЕОБРАЗИЯ
ЧЕРНЫШЕВСКОГО-ХУДОЖНИКА)

1

Тему «Чернышевский-художник» нельзя считать обойденной нашими исследователями. Она затрагивается в диссертациях и статьях, книгах и брошюрах, в многочисленных предисловиях и послесловиях к переизданиям произведений писателя, ей посвящены главы монографических исследований и популярных очерков жизни и деятельности Н. Г. Чернышевского. Тем более нельзя сказать, что у нас принижается значение художественного творчества вождя русской революционной демократии.

В свое время Плеханов, высоко ценивший Чернышевского и очень много сделавший для популяризации и изучения его творчества, отмечая огромное значение романа «Что делать?», считал всё же, что «художественных достоинств в нем очень мало».¹ В 20-е годы, заявив: «Чернышевский — великий писатель-беллетрист», Луначарский еще опасался, что эти слова могут быть восприняты даже людьми, знающими и любящими Чернышевского, как парадокс.² Однако давным-давно в работах наших исследователей слова «великий» и «крупнейший» стали своего рода обязательными эпитетами, когда речь заходит о Чернышевском-художнике. Правда, значительно реже можно прочесть что-либо о *природе* самого творческого метода Чернышевского, но, видимо, только потому, что при этом подразумевается: конечно же, Чернышевский был великим реалистом!

Подобных работ у нас очень много. И потому, может быть, парадоксом прозвучало бы заявление, что о Чернышевском-художнике у нас пишется очень мало и, как правило, пишутся весьма и весьма спорные вещи. Но, к сожалению, в подобном парадоксе заключено вполне реальное противоречие между декларативным признанием Чернышевского — замечательным художником и фактическим отсутствием почти всякого внимания именно к художественной стороне его творчества.

Особенно показателен в этом отношении опыт изучения такого романа, как «Пролог». Луначарский называл это произведение «литературным шедевром».³ С подобным утверждением никто не спорит. Однако вместо действительного анализа художественного произведения исследователи обычно ограничиваются указанием на прототипическую портретность многих героев как характерную черту Чернышевского-художника.

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. V, стр. 114.

² А. В. Луначарский. Статьи о литературе. Гослитиздат, М., 1957, стр. 226.

³ Там же, стр. 241.

Указанная концепция не только наиболее распространена ныне, но практически едва ли не единственная во всех исследованиях, так или иначе затрагивающих вопрос о художественном творчестве Чернышевского. В наиболее развернутом (и, надо сказать, наиболее аргументированном) виде она была представлена в работе такого серьезного исследователя, как А. П. Скафтымов (Исторические пояснения к персонажам романа).⁴

«Волгина,— писал тогда А. П. Скафтымов,— принято отождествлять с Чернышевским. Те слова Волгина, которые в качестве высказываний Чернышевского обычно цитируются, действительно, свидетельствуют о мнениях самого Чернышевского. Но,— отмечает сразу же исследователь,— для полного понимания художественного образа Волгина это общее суждение о его тождественности с Чернышевским требует дальнейшего раскрытия». И вслед за тем автор намечает такие линии необходимого исследования: «Все ли моменты художественного образа Волгина совпадают с качествами и мнениями самого Чернышевского? В каком направлении Чернышевский, создавая этот образ, производил отбор своих личных качеств, поступков и мнений? Совпадает ли Чернышевский — автор романа „Пролог“ — с Волгиным-Чернышевским 1857 г.?»⁵

За внешней простотой прототипичности образов исследователь видит реальные сложности художественного произведения и подходит к рассмотрению того, что составляет главное в поэтическом таланте — творческой фантазии художника, дающей смысл и направление художественным образам произведения.

В результате автор приходит к выводу: «Главная ценность и достоверность исторических картин романа заключается не в изображении отдельных лиц, не в копировании частных, а в воспроизведении основных социальных тенденций, определявших историческую логику событий».⁶

К сожалению, сам А. П. Скафтымов в дальнейшем отошел от своей первоначальной точки зрения. Вернее, он не пошел далее. И, повторяя однажды уже установленный факт прототипичности героев «Пролога», отбросил как не идущие более к делу рассуждения о сложности проблемы. В «Примечаниях» Скафтымова к «Прологу» в XIII томе Полного собрания сочинений Чернышевского⁷ мы уже встречаемся с концепцией, согласно которой анализ образов героев произведения подменяется кратким изложением действительных биографий их реальных прототипов и художественное обобщение рассматривается как некая чисто количественная категория, подразумевающая простое соединение в одном герое некоторых черт различных прототипов.

Сам Чернышевский, как известно, с видимым раздражением говорил о тех, кто не понимает, что роман надобно читать как роман: «Они все ищут: с кого срисовал автор вот это или вот то лицо? с себя? или с своей кухни? или с своего приятеля?.. Если бы я,— иронизирует Чернышевский,— привел „Шах-Намэ“ Фирдавси, они и там все стали бы искать, кто я: Феридун или Зораб, Заль или Рустем, и как придется мне Гурдафернд,— племянница, или что-нибудь другое, и действительно ли Рудабе не пострадала от моих ловласких наклонностей».⁸

⁴ См.: Н. Г. Чернышевский. Пролог. Academia, 1936, стр. 479—533.

⁵ Там же, стр. 479.

⁶ Там же, стр. 532.

⁷ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIII, Гослитиздат, М., 1949, стр. 889—901.

⁸ Там же, т. XII, стр. 684. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

Следует, правда, учесть, что приведенные слова Чернышевского могли иметь и свой, дополнительный смысл в предупреждении той критики, которая способна была инкриминировать речи героев их автору как его собственное политическое выступление. Но Чернышевский вполне серьезно возражал и против самого метода такого «анализа» его произведений, произведений искусства вообще, согласно которому учитывается всё, за исключением главного в поэтическом таланте — творческой фантазии художника, эстетической природы произведения искусства.

И всё-таки нет никакой возможности отрицать такую особенность художественной манеры Чернышевского, какой является вполне очевидная прототипическая портретность многих героев его произведений. Дело лишь в том, чтобы постараться понять действительную природу этой особенности, рассмотреть ее как определенный художественный прием, как особенность художественного метода данного писателя. В противном же случае надобно быть последовательным до конца и постараться доказать, что или Чернышевский не был реалистом и мы имеем тут дело с какой-то разновидностью натуралистического метода, или же реализм — это совсем не то, о чем говорил Энгельс в столь широко известном письме к М. Гаркнесс.

Большинство наших исследователей, по существу, движется в русле, проложенном некогда А. П. Скафтымовым. «Художественный вымысел сочетается в „Прологе“ с исторически правдивым, почти документально точным изображением многих лиц и событий того времени»,⁹ — пишет, например, Г. М. Фридендер. Здесь как будто бы ухватывается какая-то важная черта действительного своеобразия писателя. Но «художественный вымысел» не привлекает внимания исследователя, и он сосредотачивается лишь на «почти документально точном изображении лиц и событий».

Мы можем обратиться к самым разным по своему уровню и жанру исследованиям о Чернышевском, но везде мы встретим уже знакомое: «В образе Веры Павловны запечатлены многие черты характера жены Чернышевского, Ольги Сократовны, хотя основным прототипом Веры Павловны была, по общим свидетельствам, Марья Александровна Бокова-Сеченова, родная сестра В. Обручева»¹⁰ или даже прямо так: «... Левицкий — это Добролюбов... Соколовский — это Сигизмунд Сераковский».¹¹ В книге А. А. Озеровой указывается, что «сюжетная канва романа («Что делать?», — А. Л.) ... воспроизводит... историю взаимоотношений знаменитого физиолога И. М. Сеченова с его другом, доктором П. И. Боковым, и его женой, Марией Александровной Боковой-Сеченовой».¹²

Некоторые авторы явно чувствуют, что дальше так анализировать своеобразие крупного писателя уже неловко. «В Рахметове дан обоб-

⁹ См. вступительную статью и примечания Г. М. Фридендера в кн.: Н. Г. Чернышевский. Пролог. Гослитиздат, М., 1957.

¹⁰ Н. Богословский. Николай Гаврилович Чернышевский. Изд. «Молодая гвардия», 1955, стр. 456—457.

¹¹ Там же, стр. 496—497.

¹² А. А. Озерова. Н. Г. Чернышевский. Изд. 2-е, исправленное и дополненное Учпедгиз, М., 1956, стр. 148.

Несомненный элемент анекдотизма подобного рода умозаключений стал тем более очевиден, что исследователю С. А. Рейсеру на основании проведенных им точных и не весьма сложных хронологических расчетов удалось с полной ясностью доказать, «что все перипетии романа М. А. Обручевой с П. И. Боковым и И. М. Сеченовым относятся ко времени после написания „Что делать?“ и, стало быть, вопреки общераспространенному мнению, никакого отношения к фабуле романа не имеют». См.: С. А. Рейсер. Легенда о прототипах «Что делать?» Чернышевского. «Труды Ленинградского библиотечного института имени Н. К. Крупской», т. II, 1957, стр. 123.

щенный образ профессионального революционера, организатора революционных сил. Поэтому неправильно указывать на какой-то один прототип этого образа»,¹³ — замечает Б. С. Рюриков в своей книге о Чернышевском и затем... перечисляет всех тех, чьи черты, по его мнению, отражены в этом «обобщающем образе»: Н. А. Добролюбов, С. Сераковский, П. А. Бахметев. Так, даже в этом случае привычная схема вызывает какое-то весьма странное представление о художественном обобщении.

Можно указывать на новые и новые книги, брошюры, статьи и приводить всё те же старые, знакомые цитаты: Соколовский — Сераковский, Левицкий — Добролюбов, Волгин — Чернышевский... Читать всё это скучно: ведь что ж нового может сказать литературовед, если всё сведено к прототипам? Тут дело за историком. Но историки не обязаны заниматься художественной литературой. И вот уж который год изучение художественного наследия Чернышевского кружится на одном месте: Соколовский — Сераковский и т. д. Правда, в некоторых исследованиях можно встретить весьма решительные заявления вроде того, что «типические черты профессионального революционера в образе Рахметова не являются точным портретом отдельного исторического лица. Его образ — художественное обобщение лучших черт революционных деятелей того времени».¹⁴ Но не слишком ли мало всего этого для, так сказать, позитивного решения вопроса?

Между тем без попытки решения вопроса о том, в чем же заключается для Чернышевского-художника необходимость подобной прототипизации, в чем смысл и закономерность этой особенности его творчества, в сущности, невозможно никакое обоснованное представление о существовании художественного метода Чернышевского, об эстетическом своеобразии этого оригинального писателя.

Чернышевскому-художнику суждено было объективно отразить ту пору в развитии нашего общества, в которую вождь русской революционной демократии готовил крестьянскую революцию, самозабвенно верил в нее, а затем имел возможность осмыслить хотя бы некоторые из причин неудачи своей деятельности. В известном смысле можно сказать, что Чернышевскому-художнику, поскольку он оставался действительным реалистом, суждено было вскрыть хотя бы в самых общих чертах ту историческую закономерность, которая доказала и правоту, и несостоятельность Чернышевского-политика, конечное торжество и тогдашнюю катастрофу его дела. Всё это, естественно, не могло не найти своего выражения в тех или иных особенностях литературной деятельности Чернышевского.

В предисловии к пятому тому избранных произведений Н. Г. Чернышевского А. В. Луначарский указал на необходимость «правильной оценки романов (Чернышевского,— А. Л.) с их художественной и общественной стороны» и «раскрытия всего их содержания, как конкретного (непосредственного отражения в этих романах окружающей Чернышевского среды), так и идейного».¹⁵ Теперь задачу раскрытия конкретного содержания произведений Чернышевского можно считать выполненной и даже в известном смысле перевыполненной, но по странной логике выполнение данной задачи заслонило необходимость более глубокого рассмотрения идейного содержания и художественного свое-

¹³ Б. Рюриков. Н. Г. Чернышевский. Гослитиздат, М., 1953, стр. 91.

¹⁴ Гр. Тамарченко. Романы Н. Г. Чернышевского. Саратовское книжное издательство, 1954, стр. 58.

¹⁵ Н. Г. Чернышевский, Избранные сочинения, т. V, Соцэкгиз, М.—Л., 1932, стр. 6.

образия этих произведений. Отнюдь не претендуя на сколько-нибудь исчерпывающее рассмотрение указанных сторон в творческом наследии Чернышевского, мы хотели бы постановкой некоторых вопросов лишь привлечь к ним внимание наших исследователей.

2

Оценивая расстановку политических сил в стране в период первой революционной ситуации в России, вскрывая антинародную сущность русского либерализма, В. И. Ленин неоднократно обращался именно к материалу «Пролога».

В разоблачении политического двурушничества русских либералов шестидесятых годов основной смысл и пафос романа. Давая реалистическую картину назревания революционной ситуации в стране, Чернышевский не мог пройти мимо борьбы революционных демократов с либералами — «сладкоречивыми демагогами», сыгравшими предательскую роль по отношению к демократическому движению той поры.

Вполне закономерно, что именно с этой точки зрения идейное содержание «Пролога» получило наиболее детальное рассмотрение в работах наших исследователей. И всё-таки в раскрытии антилибералистской направленности «Пролога» есть еще довольно существенные упущения. Тут, на наш взгляд, всё еще не решен до конца вопрос о том, с каких именно позиций ведет Чернышевский в этом своем произведении сокрушительную критику предательства либералов, какова природа антилиберализма самого Чернышевского?

Обращение в этой связи к «Прологу», сравнение идейно-эстетического содержания произведения с «Что делать?» тем более представляется необходимым, что, по существу, «Пролог» является почти единственным четким свидетельством о тех общественно-политических и идейных позициях, которые занимал Чернышевский уже после поражения революционно-демократического движения в стране.

«Что делать?» и «Пролог». Они написаны об одном и том же времени, одних и тех же событиях и, более того, в принципе, с одних и тех же позиций. — И вместе с тем — два очень разных произведения.

Мысль о сопоставлении этих произведений неоднократно привлекала исследователей.¹⁶ Другие авторы, напротив, не видят возможности подобного сопоставления. Но и те, кто указывает на различие романов, делают это в плане самого общего сравнения, лишь отмечая известную эволюцию в творческом методе художника, отразившуюся в «Прологе» в более глубокой сатирической характеристике некоторых персонажей, в более обнаженном показе расстановки политических сил. До конкретного сопоставления героев двух произведений, до анализа принципов построения их образов дело так и не доходит. Между тем именно такой подход и мог бы оказаться наиболее плодотворным, поскольку речь идет об определенной эволюции в художественном творчестве Чернышевского.

Попытка нового подхода к проблеме содержится в статье А. В. Карякиной «О некоторых приемах раскрытия образа революционера Волгина в романе Н. Г. Чернышевского „Пролог“».¹⁷

¹⁶ См., например, Е. Покусаяев. Н. Г. Чернышевский. Саратов, 1955, стр. 116; Г. М. Фридляндер. «Пролог» Н. Г. Чернышевского; в кн.: Н. Г. Чернышевский. Пролог. Гослитиздат, М., 1957, стр. 15. На «новые черты в творческом методе писателя» указывает в связи с данным произведением М. П. Николаев (Семинарий по Чернышевскому. Учпедгиз, М., 1954, стр. 101 и сл.).

¹⁷ «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института имени А. И. Герцена», т. 164, часть II, 1957.

Отмечая существенное внутреннее сходство Рахметова и Волгина, их глубокое общественное родство, исследователь вместе с тем указывает и на определенные различия в характерах двух этих героев. Правда, в основном эти различия автор статьи видит во внешнем облике героев, в манере, их поведении. И как бы дотронувшись до сути дела, исследователь проходит мимо, оставляя возможность предположить, что вся мера серьезности затронутого им вопроса оказалась для него самого недостаточно выясненной.

Время, к которому относятся описываемые в «Прологе» события, указано Чернышевским в первых же строках романа: «Было начало весны 1857 года» (XIII, 5). Еще более точно указана дата «дурацкого дела», рассказом о котором начинается «Что делать?», — 11 июля 1856 года, утро. Как видим, разница между событиями, описание которых открывает романы, всего в несколько месяцев. Не здесь, стало быть, следует искать причину столь разительного несходства произведений.

Правда, общественная жизнь в стране в период революционной ситуации развивалась поразительно быстро. Процесс политического размежевания и консолидации классовых сил развертывался стремительно. И всё-таки следует признать, что основные компоненты общественной ситуации, получившие отражение в «Что делать?» и в «Прологе», одни и те же, а разница в деталях не может удовлетворительно объяснить того существенного несходства в трактовке целого ряда вопросов, которое мы вынуждены отметить, сравнивая «Что делать?» с «Прологом». Дело тут, очевидно, в другом.

В литературе уже неоднократно отмечался тот факт, что при написании «Что делать?» и «Пролога» Чернышевский руководствовался и не мог не руководствоваться совершенно различными задачами. Подобное указание весьма существенно.

Задача автора «Что делать?» почти совершенно раскрывается уже самим заголовком романа. Цель произведения заключается в том, чтобы дать передовому отряду русского разночинства (хотя этим не может быть, понятно, объяснено всё реальное идейное богатство произведения) своего рода «руководящее указание», показать пути и формы непосредственно политической деятельности, которая бы облегчила (как представлялось тогда Чернышевскому) ход стихийно неотвратимых событий и подготовила бы эту часть общества к руководству развертывавшейся крестьянской революцией в стране.

Несмотря на всю несомненную классовую ограниченность русского дореформенного крестьянства, возможность такого поворота в судьбе страны в тот период отнюдь не была исключена. Крестьянская революция была тогда вполне вероятна. Хотя это еще не означает, что если бы она произошла, последующее развитие России совпало бы с социалистическими идеалами Чернышевского.

Совпавшие с моментом ареста Чернышевского спад революционного движения и начало реакции, очевидно, не могли быть, в силу тюремной изоляции Чернышевского, с достаточной ясностью зафиксированы и осмыслены им в самый момент событий. Шестая глава «Что делать?» свидетельствует об отнюдь не сломленных надеждах автора на самое скорое осуществление его революционных чаяний.

Написанный почти через пятнадцать лет после запечатленных в нем событий, в условиях, когда поражение революционно-демократического движения в стране было вполне очевидно и не оставляло места для каких бы то ни было иллюзий по поводу недалекой революции, «Пролог», естественно, не мог рассматриваться автором как какое-либо художественное иносказание, заключающее в себе программу политической

борьбы. Пришло время осмыслить происшедшее, поразмыслить над причинами неудачи, постараться извлечь исторические уроки и сделать некоторые выводы. Отсюда и изменение манеры художника.

«Что делать?» построено как *рассказ* о событиях, как прямое авторское повествование. Голос рассказчика звучит властно, автор как бы непосредственно входит в произведение, становится наряду с прочими героями своеобразным действующим лицом. Чернышевский ведет читателя через сложную систему иносказаний, отступлений, ложных ходов и подцензурных уверток. Он убежден в своих идеях, убежден в верности практических путей их осуществления. Задача заключается в том, чтобы убедить в этом возможно более широкого читателя, разъяснить ему пути быстрейшего достижения победы.

«Пролог» — *описание* событий, показ их. Автор тут отступает на задний план, подчеркнуто отделяет себя от героя произведения, в то же время сохраняя доказательства прямого сходства между собой и этим героем.

На смену страстной субъективности и романтическому подъему «Что делать?» приходит подчеркнутая художественная объективность авторской манеры в «Прологе». Временами может даже показаться, что Чернышевский в этом произведении лишь ставит вопрос о судьбах русской революции, оставляя его решение читателю. Но Чернышевский, несомненно, подводит читателя к определенному решению уже самим объективным показом реальных закономерностей общественной жизни.

И вот тут-то происходит самое интересное: оценка исторического момента, отношение к нему Чернышевского, почерпнутые современным читателем из «Пролога», незаметно переносятся им на всю деятельность вождя русской революционной демократии, хотя несоответствие между оценкой, данной моменту в «Что делать?» и в «Прологе», остается совершенно очевидным. Историческое мышление автора «Пролога» оказывается более истинным, нежели романтические иллюзии творца «Что делать?».

«Белинский говорил, что он, увидев, в каком ужасе живет все общество, почувствовал трагическое одиночество,— читаем мы у Луначарского.— Нужно сказать, что положение не так уж сильно изменилось ко времени Чернышевского. . . Чернышевский понимал, что крестьянство разрыхлено, что крестьянские бунты могут быть подавлены поркой и всякого рода насилием. Чернышевский не думал, что вообще победы не будет, но он чувствовал, что дело еще не созрело. И вот это понимание революционной ситуации, . . . готовность отдать по каплям всю кровь своих жил для этой революции и вместе с тем критический нюх, еще предмарксистский, но огромный по своей социологической силе, который подсказывает: еще не будет революции, еще нужны многие годы, пока она придет. Все это рисует в особенно трагическом виде тогдашнюю фигуру Чернышевского».¹⁸ Подобное понимание взглядов Чернышевского на судьбы русской революции могло возникнуть у Луначарского и возникло в действительности лишь на основе «Пролога», хотя затем и было распространено им на мировосприятие Чернышевского вообще. Так Чернышевский должен был бы представлять свою роль и ход истории, в частности, и в период написания «Что делать?», но отнюдь не так он представлял все это тогда на самом деле.

Но можно ли, основываясь на том факте, что в период «Пролога» Чернышевскому было свойственно более глубокое представление об историческом процессе, нежели во время работы над «Что делать?», прийти

¹⁸ А. В. Луначарский. Статьи о литературе, стр. 240.

к тому выводу, что только «Пролог» следует считать произведением, действительно реалистическим?

Такой вывод мог бы казаться верным, если бы мы рассматривали произведение искусства только в качестве «рупора» авторских идей и забыли, что его реальное содержание должно быть оценено нами во всем его объективном богатстве. Мы вынуждены были бы отказать «Что делать?» в реалистичности и в том случае, если бы целиком основывались лишь на данных прототипической концепции.

В особенности это относится к главному герою романа — Рахметову. В самом деле, если для Лопухова или Кирсанова, для Веры Павловны и некоторых других «рядовых» персонажей произведения прототипы уже подысканы (иногда не без весьма существенных натяжек), то именно с Рахметовым дело с этой точки зрения всё еще обстоит до крайности неясно, и в подыскании ему прототипа исследователи встречают до сих пор непреодолимые затруднения.

Фигуры действительных вождей революционной демократии 60-х годов и даже всех наиболее значительных ее представителей достаточно уже выяснены нашей наукой. Но ни Добролюбов, ни сам Чернышевский, ни тем более Шелгунов или Н. А. Серно-Соловьевич, не говоря уже о Герцене, не годятся в прямые прототипы Рахметову. Чисто же внешнее сходство последнего с саратовским помещиком Бахметевым или даже с такой великолепной фигурой, как Баллод,¹⁹ отнюдь не помогает решению вопроса.

Уже отмечалось, что образ Рахметова становится совершенно непонятен вне связи с той атмосферой непосредственно предреволюционной обстановки, которой проникнут роман. «Конечно,— говорил Луначарский,— если не понимать, в какой атмосфере живет Рахметов и на что намекает Чернышевский, фигура получается курьезной и несколько не привлекательной».²⁰ В таком смысле можно считать, что мера реалистичности данного образа в конечном счете определяется степенью вероятности революционного взрыва в стране в тот период.

Именно расчет на скорую революцию, страстная убежденность Чернышевского в ее неотвратимой победе обуславливают идейно и оправдывают художественно многое из тех черт в облике Рахметова, которые при иной ситуации оказались бы надуманными и вычурными.

Луначарский даже считал, что о реализме в строгом смысле этого термина можно говорить лишь применительно к началу «Что делать?», поскольку в дальнейшем в этом произведении мы уже встречаемся с художественным воображением, выходящим «за пределы чистой реальности».²¹ Можно сказать, что в известном смысле это действительно так.

И тем не менее мы не можем ограничить значение (и с идейной и с художественной точки зрения) рахметовского образа рамками того весьма краткого, хотя и очень бурного, героического периода в истории нашей страны, который получил название периода первой революционной ситуации. Значение этого образа шире и далеко выходит за пределы своей эпохи.

Широко известны признания таких революционеров-марксистов, как Плеханов, Димитров, о той роли, которую сыграло в развитии их мировосприятия знакомство с образом Рахметова.

Люди, близко знавшие Ленина, в один голос говорят о том огромном внимании, с которым основатель нашей партии относился к фигуре

¹⁹ См.: П. И. Валескалн. Революционный демократ Петр Давыдович Баллод. Материалы к биографии. Изд. АН Латвийской ССР, Рига, 1957.

²⁰ А. В. Луначарский. Статьи о литературе, стр. 205.

²¹ А. В. Луначарский. Русская литература. Гослитиздат, М., 1957, стр. 188.

Рахметова. Создание этого образа Ленин считал «величайшей заслугой» Чернышевского, перед которой «меркнут все его ошибки», вызванные неразвитостью общественных отношений в России того периода.²²

Значение образа Рахметова в развитии революционной мысли в России, очевидно, адекватно историческому значению революционно-демократической идеологии вообще как идеологии, непосредственно предшествовавшей распространению и победе марксизма в русском освободительном движении. Нет никакого сомнения, что значение данного образа, его художественная яркость и убедительность в конечном счете определяются тем, что в нем получили наиболее художественно законченное и целостное отражение реальные черты героической борьбы передового русского общества в период первой революционной ситуации в стране, той борьбы, лучшие традиции которой были продолжены и развиты на новой классовой основе в революции 1905 года и, наконец, победоносно завершены в ходе социалистического переустройства России.

Крушение надежд на скорую революцию не могло не стать для наиболее выдающихся деятелей русской революционной демократии началом кризиса и переосмысления взглядов на перспективы освободительного движения в стране и методы революционной борьбы. При иных условиях это переосмысление могло бы многих из них привести к марксизму. Пример того же П. Д. Баллода, начавшего свою общественную деятельность революционным демократом вместе с Чернышевским, Добролюбовым, Писаревым, героически перенесшим затем тяжелую ссылку и дождавшимся революционных событий 1917 года, которые он горячо приветствовал, его глубоко положительное отношение в этот период к марксизму достаточно ярко указывает на это.²³

Чернышевский не разменял золотого слитка своих революционных убеждений на мелкую монету «малых дел» позднего народничества. Он остался верен себе. Он превратил свою жизнь в живую традицию революционной борьбы.

Но если непосредственную политическую деятельность Чернышевского приходится считать, по существу, завершенной уже с появлением «Что делать?» и всю дальнейшую героическую жизнь этого человека мы можем рассматривать лишь с точки зрения значения проявленной им в ссылке идейной непримиримости, то нас не может не заинтересовать та огромная внутренняя работа, которая проходила в это время в Чернышевском и которая не привела его к новым, единственно в тех уже условиях верным позициям лишь в силу искусственной общественной изоляции мыслителя.

Вполне реальный интерес в этой связи может представить попытка выяснения той эволюции, которую претерпели взгляды Чернышевского-мыслителя и позиции Чернышевского-писателя на пути от образа Рахметова к образу Волгина.

Сравнивая Рахметова с Волгиным, мы не можем не отметить известной утраты некоторого качества в образе последнего по сравнению с героической монументальностью и романтическим порывом первого. Подобное наблюдение легко сделать при самом поверхностном наблюдении. Более сложным представляется вопрос о том, чем вызвана подобная утрата. Наконец, весьма основательную трудность приходится испытать при попытке уяснить, как эта утрата в действительности компенсируется, ибо нет ни малейших оснований считать «Пролог» произведением менее идейно-художественно значительным, нежели «Что делать?».

²² «Вопросы литературы», 1957, № 8, стр. 134.

²³ См.: П. И. Валескалн. Революционный демократ Петр Давыдович Баллод.

Сопоставляя образ Рахметова с образом Волгина, нельзя не обратить внимания на одну черту, роднящую характеры этих героев и в то же время разграничивающую их.

«Ригорист» — Никитушка Ломов образно олицетворяет в себе стремление сблизить, слить воедино два начала: стихию масс и революционную идею — и соответственно этому найти реалистическую фигуру человека, соединяющего в своей деятельности практику политической борьбы, профессионализм революционера-«боевика» с ясным осознанием целей и методов борьбы с высоты передовой революционной теории.

Подобное стремление было совершенно несбыточным для революционного демократизма как по причине разрозненности революционных выступлений народных масс, так и из-за вполне определенного, исторически неизбежного утопизма идей самих революционных демократов.

В образе Волгина Чернышевский-художник нашел возможность приблизиться к осознанию исторической необоснованности рахметовской попытки преодолеть объективную неизбежность.

Но отдавая должное проявившемуся в «Прологе» идейному мужеству, бескомпромиссной правдивости Чернышевского-мыслителя и художника, мы, однако, не можем не оценить самого направления поисков действительного героя, которое было продемонстрировано Чернышевским при создании образа Рахметова. С этой точки зрения отнюдь не случайна огромная популярность фигуры Рахметова у последующих поколений русских революционеров, особенно среди революционеров-марксистов. Эти люди на собственной практике увидели реальную возможность осуществления тех жизненных идеалов, которые впервые нашли своё художественно наиболее яркое воплощение в легендарной фигуре Рахметова. В силу диалектики исторического развития фигура Волгина представила бы для них значительно меньший интерес, поскольку мера исторической ограниченности революционного демократизма была уже с очевидностью теоретически выяснена и практически преодолена в марксизме.

Признав, что в образе Рахметова Чернышевским воплощен революционно-демократический идеал героя-борца, определенная положительная программа, этическое кредо самого писателя, нельзя не согласиться с тем, что эволюция представлений художника о своем положительном герое и в связи с этим эволюция самого героя имеет для нас исключительный интерес.

Попытка сопоставить образы Волгина и Рахметова с этой точки зрения дает возможность не только понять характер первого как своеобразное развитие и дополнение легендарного героя «Что делать?», но и коснуться того противоречия в представлении Чернышевского о своем герое, которое по-своему отразило тенденцию развития эстетического идеала революционных кругов русского общества в сторону марксистских понятий о человеке, об идеале личности.

3

Порою кажется, что несходство Рахметова с Волгиным во всем их внешнем облике нарочито, чуть ли не демонстративно подчеркивается автором. Портрет Волгина — своего рода антитеза портрету Рахметова.

Сопоставление двух этих характеров, несомненно, правомерно и может оказаться вполне плодотворным. В ряде случаев оно сможет выявить известную степень несовпадения определенных черт в характерах этих героев, а также некоторую противоречивость во взглядах самого Чернышевского на тот тип общественного деятеля своего времени, кото-

рый он считал образцовым и который наиболее полно воплощал характернейшие черты революционно-демократического миросозерцания.

Но у подобного сопоставления есть и вполне определенные методологические границы, нарушение которых могло бы привести к неправомерной абсолютизации черт внешнего несходства героев, и выявление вполне очевидного несходства, пусть даже весьма существенных черт Рахметова и Волгина, может быть плодотворно лишь на основе признания общности этих фигур.

Рахметов и Волгин — прежде всего революционеры, демократы, социалисты — в этом суть, в этом ключ к их правильному пониманию и оценке. И только с этой точки зрения имеют смысл все наблюдения над их несходством и те выводы, к которым вели бы эти наблюдения. Волгин и Рахметов — единомышленники, люди одного мировосприятия. Эпоха дала писателю достаточное многообразие индивидуальных вариантов одного общественного характера. Хотя нет сомнения в том, что в данном случае индивидуальные различия приобретают принципиальное значение, поскольку в них может быть уловлена определенная историческая закономерность.

Можно было бы сказать, что Рахметов — это Волгин каким его хотелось бы видеть Чернышевскому. Но подобное предположение, обладая известной долей своеобразной методологической сентиментальности, не исторично. Если Рахметов превосходит Волгина с точки зрения безусловной целостности своего героического порыва, своей романтической открытостью и яркостью, в которых, несомненно, отразились живые краски того исключительно напряженного, бурного момента, который переживала страна, то Волгин в известной мере дополняет Рахметова, поскольку в его фигуре ставятся под сомнение именно те черты последнего, которые оказались более или менее случайны, не выдержали «проверки» временем и отпали как нечто внешнее и несущественное при новом обращении автора к своему герою. Но вместе с тем эти черты отпали и как то исторически преходящее и наименее существенное, что неизбежно утрачивается всяким художественным образом, поскольку идейно-эстетическое значение его не исчерпывается целиком той эпохой и сохраняет известное общечеловеческое содержание. Подобный подход к сопоставлению Рахметова с Волгиным представляется тем более значительным, что речь идет об эволюции того самого общественного характера, который оказался столь понятен и дорог нам, ибо в нем выразилась отношение к действительности, исторически непосредственно предшествовавшее марксистскому мировосприятию и подготовившее некоторые его существенные черты.

Рахметов — «особенный человек», человек всепоглощающей воли, замечательного ума и богатырского сложения, как говорит о нем сам Чернышевский: «экземпляр очень редкой породы» (XI, 210). Он выделяется среди остальных героев, как выделялся бы великан среди «обыкновенных» людей. Он богатырь и скорее не аскет, а спартаец. Но не в этом суть.

Суть в том, что Рахметов призван воплотить в себе соединение «черноземной» стихийной силы «простолюдина» — Никитушки Ломова и тот исключительно высокий уровень интеллектуальности, который мог быть достигнут лишь крупнейшими умами века.²⁴

²⁴ Попытку подробнее разобраться в затронутом здесь вопросе о своеобразной условно-символической двойственности образа Рахметова автор настоящей статьи предпринял в работе «Некоторые особенности художественного метода Н. Г. Чернышевского. О революционной романтике „Что делать?“» (Сб. «Н. Г. Чернышевский. Статьи, материалы, исследования». Саратов, 1958).

В Рахметове, по мысли автора, идеально сочетается способность к непосредственно практической деятельности революционера-конспиратора с исключительной по силе теоретической мыслью, способной не только осмыслить, но и направить всю практическую деятельность его сподвижников.

Чернышевский подчеркивает, что его герой не обычен. Характерно, что эта необычность проявляется прежде всего в его внешнем облике. Конечно, цензурные обстоятельства не позволяли Чернышевскому раскрыть истинный смысл «необычности» своего героя, и писатель вынужден иногда маскировать внутреннюю сущность данного образа, «отводить глаза» разного рода «проницательным читателям», акцентируя внимание на внешних чертах, придавая им оттенок нарочитости, личного, некоторого чуждества. Но, очевидно, только этим нельзя убедительно объяснить всего своеобразия рахметовской фигуры, ибо само по себе это обстоятельство является чем-то внешним по отношению к писательской манере Чернышевского и, налагая определенную печать на произведение, не в состоянии объяснить нам еще существа дела.

Рахметов появляется в доме Веры Павловны в тот момент, когда она, только что опомнившись после сцены с письмом Лопухова, прогоняет Кирсанова и, решившись немедленно уехать из Петербурга, уже принялась разбирать вещи. «Услуги его могли бы пригодиться, пожалуй, хоть сейчас же: помогать Вере Павловне в разборке вещей. Всякий другой на месте Рахметова в одну и ту же секунду и был бы приглашен, и сам вызвался бы заняться этим. Но он не вызвался и не был приглашен; Вера Павловна только пожалала ему руку и с искренним чувством сказала, что очень благодарна ему за внимательность.

— Я буду сидеть в кабинете, — отвечал он: — если что понадобится, вы позовете; и если кто придет, я отворю дверь, вы не беспокойтесь сама.

С этими словами он преспокойно ушел в кабинет, вынул из кармана большой кусок ветчины, ломоть черного хлеба, — в сумме это составляло фунта четыре, уселся, съел все, стараясь хорошо пережевывать, выпил полграфина воды, потом подошел к полкам с книгами и начал пересматривать, что выбрать для чтения. . .» (XI, 196).

Как видим, автор едва ли не в каждой детали поведения своего героя стремится подчеркнуть его необычность, его, так сказать, «простолюдность», его непохожесть на окружающих его людей. И на фоне этих странностей может оказаться незамеченным многое: и постоянные отлучки Рахметова из дому, и то, что «личных дел у него не было», а все дела «общие», и, к примеру, вкрапленная в только что приведенное описание сценки, рисующая своеобразную манеру его выбирать себе книги для чтения. Но эта сценка уже не пустячок, и как раз тут-то манера героя не нечто лишь внешнее для его облика.

Вот Рахметов подходит к книжной полке: «известно. . .», «несамобытно. . .», «несамобытно. . .», «несамобытно. . .». «Это „несамобытно“, — уточняет Чернышевский, — относилось к таким книгам, как Маколей, Гизо, Тьер, Ранке, Гервинус. „А вот это хорошо, что попало. . .“ Он с усердным наслаждением принялся читать книгу, которую в последние сто лет едва ли кто читал, кроме корректоров ее: читать для кого бы то ни было, кроме Рахметова, то же самое, что есть песок или опилки. Но ему было вкусно» (XI, 196—197).

Рахметов «говорил: „по каждому предмету капитальных сочинений очень немного; во всех остальных только повторяется, разжижается, портится то, что все гораздо полнее и яснее заключено в этих немногих сочинениях. Надобно читать только их; всякое другое чтение только напрасная трата времени“». Что же читает Рахметов? — «Берем русскую

беллетристику. Я говорю: прочитаю прежде всего Гоголя. В тысячах других повестей я уже вижу по пяти строкам с пяти разных страниц, что не найду ничего, кроме испорченного Гоголя,— зачем я стану их читать? Так и в науках,— в науках даже еще резче эта граница. Если я прочел Адама Смита, Мальтуса, Рикардо или Милля, я знаю альфу и омегу этого направления, и мне не нужно читать ни одного из сотен политикоэкономов, как бы ни были они знамениты» (XI, 203).

Если подойти ко всем подобным рассуждениям Рахметова, так сказать, с позиций наивного реализма читателя, то, помимо явной «чуждаковатости» героя, можно отметить весьма своеобразную систему выбора книг для чтения. С такой системой можно согласиться, можно и не согласиться. Вот, пожалуй, и всё, что можно извлечь из приведенных описаний, если упустить из виду главное в Рахметове — что всё, буквально все действия, даже привычки этого человека подчинены единственному соображению: «нужно» ли это для подготовки революции, «пригодится» ли это в предстоящей революционной борьбе?

Рахметов, в глазах Чернышевского,— носитель передовой теоретической мысли, вобравшей в себя и наследующей всё лучшее, всё «оригинальное», что накоплено человечеством в области общественного и естественного научного знания. (Из этого, конечно, не следует, что Мальтус или Милль входят в это «лучшее», но для нас важен сам принцип подхода Чернышевского к теоретическому наследию прошлого. Круг же чтения самого Чернышевского и его отношение к крупнейшим представителям домарксистской философии и политической экономии достаточно известны).

Мы видим, что схема, данная автором «Что делать?» в условной форме очередной рахметовской «причуды», верна. Даже акценты расставлены, с нашей теперешней точки зрения, верно.

Чернышевскому органически чуждо как теоретическое сектантство, стремление изолировать свою теорию от всего научного богатства прошлого, так и распыление ее среди бесчисленных школок разных эпигонов ученых и философов периода расцвета буржуазной философии и политической экономии. Вспомним в этой связи, как высоко ценил Ленин способность Чернышевского-мыслителя «отбросить жалкий вздор неокантианцев, позитивистов, махистов и прочих путаников».²⁵

Тем не менее утверждаемая Чернышевским схема выработки передовой революционной теории — всего лишь схема, реально наполнение которой — утопический социализм в области социально-политической, антропологический материализм в области гносеологической. Направление поисков верно и плодотворно, конкретные результаты и итоги поисков — ложны и ограничены.

Почти во всем внешне Волгин противоположность Рахметову. Но наружности человека, а стало быть, и героя художественного произведения нельзя придавать самодовлеющего характера. Внешний облик героя лишь тогда может считаться понятным, когда он перестает в наших глазах быть лишь «формой» как таковой и предстает как форма, вполне определенная, внутренне необходимая. Подобное утверждение не кажется слишком спорным, и мы не можем отнестись к внешнему различию Рахметова и Волгина лишь как к чему-то несущественному и случайному.

Не следует упускать из виду, что для самого Чернышевского обращение именно к Рахметову или к Волгину отнюдь не исключало мысли о возможности других характеров такого же типа людей.

²⁵ В. И. Ленин, Сочинения, т. 14, стр. 346.

Весьма интересно признание по этому поводу Чернышевского в «Что делать?». «Таких людей, как Рахметов,— говорит он здесь,— мало: я встретил до сих пор только восемь образцов этой породы (в том числе двух женщин); они не имели сходства ни в чем, кроме одной черты. Между ними были люди мягкие и люди суровые, люди мрачные и люди веселые, люди хлопотливые и люди флегматичные, люди слезливые... и люди, ни от чего не перестававшие быть спокойными. Сходства,— заключает Чернышевский,— не было ни в чем, кроме одной черты, но она одна уже соединяла их в одну породу и отделяла от всех остальных людей!» (XI, 197).

Нет ни малейшего основания сомневаться в реалистичности высказываемого тут Чернышевским мнения относительно индивидуального многообразия характеров в пределах одного и того же, причем даже весьма количественно ограниченного общественного типа. Но даже сочтя достаточно выясненным вопрос о том, почему в одних условиях Чернышевскому оказался наиболее близок именно один из этих характеров, а в иных условиях — иной, нам еще предстоит попытаться определить, какого рода тенденция с точки зрения художественной и какого рода потребность с точки зрения исторической определили обращение Чернышевского к тому или иному из этих героев.

4

Внешнее впечатление, которое мог бы производить такой человек, как Рахметов, было, по видимости, совершенно исключительным.

Не будем приводить примеров: облик Рахметова и без того перед глазами у каждого, кто хоть раз прочитал знаменитый роман.

А между тем Чернышевский не дает портрета Рахметова. Известно всего лишь, что это человек «довольно высокого роста». В юности он был «довольно крепким, но далеко не замечательным по силе». Больше нам ничего не известно о внешнем облике Рахметова. Автор сообщает, что в результате регулярной и усиленной физической подготовки, которой подвергал себя Рахметов, он очень сильно изменился, стал обладать почти невероятной силой (на всем скаку он останавливает понесшую лошадь, ухватившись руками за заднюю ось колеса, перетягивает во время своей бурлацкой жизни, играючи, «троих, даже четверых самых здоровых из своих товарищей» и т. д.).

Портрета Рахметова в произведении нет. И всё-таки у читателя остается вполне твердое впечатление, что он знает Рахметова «в лицо» и даже может по памяти отчетливо воссоздать его внешний облик.

Это «был гигант геркулесовской силы; 15 вершков ростом, он был так широк в груди и в плечах, что весил 15 пудов, хотя был человек только плотный, а не толстый» (XI, 199).

Но это не о Рахметове. Это «портрет» Никитушки Ломова — бурлака, ходившего по Волге лет за 15—20 до того, как в Петербург приехал юноша Рахметов.

И эти два образа — Никитушки Ломова и ригориста Рахметова — оказываются столь тесно связанными в представлении читателя, что он начинает связывать в своем воображении и внешние качества двух героев.

У подобного, весьма своеобразного художественного приема есть не только своё психологическое, но и идейно-эстетическое обоснование. Ведь, как говорит Чернышевский, «физическое богатство» героя, его «непомерная сила», его аскетизм и спартанство нужны были и герою и автору не сами по себе. «Так нужно,— говорил Рахметов,— это дает уважение и любовь простых людей. Это полезно, может пригодиться».

«Физическое богатство» Рахметова идейно значимо лишь как своеобразное утверждение «простолоюдности» героя. Собственная, природная или благоприобретенная физическая сила Рахметова, как и самое подробное описание физических достоинств героя, не были бы в состоянии вполне выполнить указанную идейную функцию. И Чернышевский, символически раздваивая образ Рахметова, подменяет действительный портрет героя описанием внешнего облика его символического двойника. В воображении же читателя складывается целостная художественная картина, создается фактически отсутствующий в романе портрет ригориста — Никитушки Ломова.

Мы не считаем возможным настаивать в данном случае на какой-то рационалистической заданности столь своеобразного приема создания облика героя. Безыскусственность, композиционная естественность приведенных описаний столь велики, что почти совершенно исключают возможность подобного авторского логизирования. Хотя, конечно, Чернышевский был очень «знающим» и «умеющим» писателем, не очень-то склонным полагаться лишь на силу собственной художественной интуиции и эстетического наития. Но тут мы уже вступаем в сферу психологии творческого процесса.

Надо сказать, что при обращении к Волгину всякая надобность в столь сложной, символически опосредствованной портретной характеристике героя совершенно отпадает. Портрет Волгина дается Чернышевским в первых же строках романа.

«Часу в двенадцатом утра по солнечной стороне Владимирской площади, в направлении к Невскому, шли смуглая дама и бледноватый мужчина с плохой рыжею бородою. Они были жена и муж. Мужу было лет двадцать восемь или тридцать. Он был некрасив, неловок и казался флегматиком. Тускло-серые глаза его, в золотых очках, смотрели с тихою задумчивостью на жену» (XIII, 5). С первых же строк «бледноватый мужчина» поражает своими странностями, но уже совсем на другой, нежели Рахметов, манер. Ему, например, кажется, что все порядочные люди должны непременно влюбляться в его жену, и он довольно долго разглагольствует с собственной супругой на эту тему. «Перестань, мой друг, надоел», — говорит, наконец, та. «Ну, хорошо, голубочка, — согласился он и замолчал. Через минуту начал мурлыкать нараспев, сначала про себя, потом послышнее и послышнее, — неслыханным и невозможным ни в какой музыке мотивом: „Как у наших у ворот, — ай, люли, у ворот, — стоял девок хоровод, — ай, люли, хоровод“». Он был, — замечает автор, — глубоко убежден, что изумительный мотив не был его собственным сочинением.

— Перестань, мой друг, — заметила жена. — Ты, кажется, забыл, что идешь не один.

— А, точно, голубочка, — согласился он и несколько сконфузился. Зная достоинство своей вокализации, он вообще занимался ею только для собственного удовольствия» (XIII, 6—7).

Обычный интеллигент, с обычными же, традиционными при изображении этих интеллигентов, странностями, рассеянностью и т. д. — таков, по первому знакомству, Волгин. Ничего героического и романтического во внешности, если не считать, конечно, романтической всякую интеллигентскую странность. Внешне всё это весьма мало похоже на титаническую и вместе с тем по-своему изящную и даже импозантную фигуру Рахметова.

Авторская ирония по поводу физических достоинств и манер своего героя в «Прологе» порой даже кажется несколько назойливой.

Вот, к примеру, сцена знакомства Волгина с Левицким:

«— Вы Алексей Иванович Волгин? — с некоторою оживленностью сказал студент, взглянув на карточку.

— Да-с,— флегматически отвечал муж смуглой дамы, и вслед за тем взвизгнул пронзительным ультра-сопрано, от которого зазвенели стекла в соседних окнах: — Ххи-ххи-ххи-хха-хха-хха-ххо-ххо-ххо! — изумительная рулада перелилась через теноровые раздирающие ухо звуки в контрабасовый рев, от которого, сквозь шум экипажей, загудела мостовая: — Ххо-ххо-ххо-хха-хха-ххи-ххи-ххи! — ... А вы, я вижу, мой поклонник? — Вот находка!» (XIII, 13).

«Хитрый человек,— замечает автор по поводу своего героя,— был не только чрезвычайный хитрец, но и великий мастер шутить. Уместны ли шутки или неуместны, умны или глупы, это выходило как случится; его забота была только то, чтоб выходило, по его мнению, шутливо...» (XIII, 12). Иногда начинает казаться, что и та настойчивость, с которой сам автор предается вышучиванию своего героя, как нельзя более отвечает подобной характеристике волгинского остроумия.

Но дело в том, что если тон, в котором дается описание таких, скажем, сцен из жизни Рахметова, как его знаменитое «спанье» на гвоздях, почти исключает мысль о возможности определенного эпатирования автором читателя, то в портрете Волгина, в той нарочитой иронии, с которой Чернышевский в данном случае относится к своему герою, подобный эпатаж почти несомненен. Хотя дело, понятно, отнюдь и не черпывается им, о чем ниже.

Видимо, в авторском отношении к своему герою есть и некоторые объективные черты. «Вы некрасив и неловок»,— говорит Волгину Нивельзин (XIII, 109). Волгин, действительно, и далеко не красавец и очень рассеян, временами почти болезненно застенчив. Его явно смущает всякое многлюдное общество, он довольно замкнут, «его жизнь — совершенно кабинетная» (XIII, 92). Его взаимоотношения с женой исключают всякую мысль о каком-либо оттенке морального доктринерства. Отличие его, во всем внешнем по крайней мере, от Рахметова разительное, различие в художественной манере описания этих двух героев достаточно очевидно. Автор как бы специально стремится устранить из описания Волгина любой намек на какую бы то ни было героичность, возвышенность, необычность в поведении. Он вполне намеренно накладывает на его образ тусклую краску нарочитой обыденности, сознательно снижает внешнюю значительность его поступков, всячески подчеркивает «обыкновенность», «заурядность» внешнего облика этого человека. В подобных приемах описания как бы угадывается даже какая-то внутренняя полемика.²⁶

Видимо, изменение конкретного метода изображения героя явилось следствием изменения героя. Дело в том, что сам Волгин непохож на Рахметова, а потому, естественно, и метод, манера его изображения непохожа на тот метод и ту манеру, которых требовала фигура Рахметова. В то же время вполне закономерен вопрос, не является ли сам факт обращения Чернышевского к образу Волгина проявлением той

²⁶ В этой связи представляется недостаточно доказательным замечание Е. И. Покусаева относительно того, что черты характера Волгина «заострены в духе тех же принципов реалистической типизации, в каких построены и образы „новых людей“ в романе „Что делать?“, в частности образ Рахметова» (см.: Е. Покусаев. Н. Г. Чернышевский. 1955, стр. 116). Думается, что указание на реалистический характер типизации в обоих отмеченных произведениях еще не объясняет очевидного различия в том конкретном методе изображения героев, которое мы наблюдаем, сравнивая «Что делать?» и «Пролог».

необходимости, которая принудила художника вернуться к теме, однажды уже «использованной» в его творчестве?

«Что делать?» заканчивается главой «Перемена декораций». Писатель начинает рассказ о событиях 1865 года, то есть о том, что будет два года спустя после написания романа, и тут же прерывает свой рассказ иносказательным обращением к читателю: «Если вам теперь не угодно слушать, я, разумеется, должен отложить продолжение моего рассказа до того времени, когда вам угодно будет его слушать. Надеюсь,— подчеркивает автор,— дождаться этого довольно скоро» (XI, 336). Но Чернышевский не дождался «этого» вообще. . .

Известна записка Чернышевского относительно предполагавшегося им окончания романа. Смысл записки нашими исследователями толкуется по-разному.²⁷ Но так или иначе, а продолжение «Что делать?» написано не было, вместо него появился «Пролог».

Не через два года, а несколько лет спустя Чернышевский вновь возвращается к проблемам, волновавшим его во время написания первого романа. О том, как он теперь решает старую задачу, мы можем судить только по «Прологу пролога», но и этого достаточно для того, чтобы отметить новые краски, которых еще не было в его первом художественном произведении.

«В „Прологе“,— пишет А. П. Скафтымов,— как и в первом романе Чернышевского, опять обсуждается вопрос о том, что делать?»

«В основу проблематики романа легло главное трагическое противоречие, в каком оказывался революционный деятель того времени».²⁸

Детально выясняя отношение «Волгина-Чернышевского» к возможности революционного преобразования в стране, А. П. Скафтымов на основании текста «Пролога» (высказывания Волгина) и других документов (статьи Чернышевского, свидетельства современников) приходит к обоснованному выводу, что «сознание необходимости и неизбежности революции соединяется в Волгине с отрицанием возможности ее в данный момент. . . его внутренняя трагедия,— замечает исследователь,— показана, как внутреннее противоречие между его желаниями и сознанием отсутствия реальных возможностей для осуществления этих желаний».²⁹

Логично сделать следующий вывод применительно уже к художественному отражению отмеченного противоречия: если в «Что делать?» трагизм революционера той поры в какой-то мере, пусть во многом и иллюзорно, преодолевается известной романтизацией образа Рахметова, то уже в «Прологе», в период спада освободительного движения в стране, этот трагизм начинает выступать в своем истинном виде, начинает осознаваться художником, и на место романтизации героя приходит ирония.

По времени, описываемому в «Прологе пролога», место «Пролога» должно было занять «Что делать?», но «Пролог пролога» подготавливает нас к существенно иной интерпретации политической обстановки в стране, нежели та, с которой мы встречаемся в первом романе Чернышевского.

Чернышевский-автор «Что делать?» останавливается перед аллегорией «Перемены декораций», главный герой нового романа Чернышевского считает, что в настоящий период (период проведения реформы) «грозить революцией» просто «смешно», «да и не совсем че-

²⁷ См. Б. Я. Бухштаб. Записка Н. Г. Чернышевского о романе «Что делать?». «Известия Академии наук СССР». Отделение литературы и языка, 1953, т. XII, вып. 2.

²⁸ А. П. Скафтымов. Исторические пояснения к персонажам романа; в кн.: Н. Г. Чернышевский. Пролог. Academia, 1936, стр. 480.

²⁹ Там же, стр. 491.

стно грозить тем, во что сам же первый веришь меньше всех» (XIII, 207). А потому «какому же человеку в здравом смысле бывает охота пропадать задаром? Так или нет вообще, но о себе Волгин твердо знал, что не имеет такого глупого желания...» (XIII, 197). «Потому-то он и улыбался с угрюмой иронией... У бессильного одно утешение — злиться».

«...Раньше времени,— говорит Волгин,— не следует ничего делать. Нельзя и спорить, прекрасное правило: делай все вовремя. Одним оно дурно: обстоятельства не ждут, чтобы нам пришла пора делать что-нибудь, заставляют приниматься за дело прежде времени. Оттого-то у всех народов и выходит чепуха» (XIII, 106). Волгин прекрасно видит, что масса не подготовлена к «решительным событиям». Вот почему «Волгин был мнительного, робкого характера; принципом его было: ждать и ждать, как можно дольше, как можно тише ждать» (XIII, 133).

Вот почему Чернышевскому смешны и жалки энтузиасты, «у которых в голове нет ничего, кроме энтузиазма». И вот откуда идет эта игра слов: «трусость» Волгина и «смелость» прогрессистов, то есть либерально настроенных деятелей. «У меня,— говорит Волгин,— такой характер, мнительный, заставляющий меня всегда желать отсрочек, ненавидеть риск». «А на самом деле», как вполне обоснованно замечает Волгина, ее супруг «хуже» бурно-деятельного Соколовского.

Волгин иронизирует и над красноречием либералов и над энергической, но оторванной от действительных возможностей движения, полной еще романтической экзальтации деятельностью людей типа Соколовского. Вот цена «революционности» Рязанцева: «Чаплин изменил делу свободы. Дело свободы погибло» (XIII, 184).

«Умно то общество,— горько иронизирует Волгин,— в котором я кажусь резким и едким! — Я, цыпленок,— зол! — Хороши птицы, среди которых цыпленок — ястреб! — Невинные, невинные!» (XIII, 129).

Разгул либеральных иллюзий наводит Волгина на самые грустные размышления. Отсюда и та ироническая заостренность его мысли, то «шутовство», с которым он относится к проявлениям либерального красноречия, «энтузиазма» и к политическим увлечениям передовых людей того времени. «Агитаторы мне смешны»,— говорит Волгин (XIII, 125). Волгин не смешивает первое со вторым, но, несомненно, связывает восторженность Соколовского с его известной политической незрелостью, оставляющей место для некоторых либеральных иллюзий в сознании этого субъективно безгранично преданного делу революции человека. Отсюда ироническая насмешка Волгина над романтическим пафосом и горячностью Соколовского: «— Алексей Иванович,— начал опять Соколовский.— Я понимаю вас, и отчасти сочувствую роли, которая досталась вам. Никто из людей, имеющих политическое образование, не может желать, чтобы не существовала оппозиция. Она и возбуждает удвоенную энергию в трудящихся, и контролирует, гарантирует разумность работы. Я вполне понимаю пользу, приносимую вами. Но...» Романтический ажиотаж реформистских иллюзий Соколовского встречает едкую иронию Волгина: «— Я приношу пользу,— это приятно слышать,— вяло вставил Волгин.— В России есть оппозиция — это прекрасно; и я один из представителей ее — это очень лестно для меня. Благодарю вас, Болеслав Иванович: вы раскрыли мне глаза... Мое гражданское состояние,— недурно сказано, и следует запечатлеть в памяти. Сам я никак не мог бы заметить в себе такой удивительной вещи» (XIII, 138—139).

Но смысловая функция иронии как определенного художественного приема оценки изображаемых явлений не сводится в «Прологе» лишь

к выражению осознанного Чернышевским трагизма положения революционеров той поры, когда вспышка освободительного движения в стране грозила выродиться в либеральный компромисс, лишь расчищающий дорогу для новых форм закрепощения «простоллюдинов».

Автор непрестанно и как-то слишком нарочито иронизирует и над самим Волгиным. Внешность героя, его манера держаться «с грацией, свойственную всем медведям и очень немногим людям» (XIII, 8), буквально не дает покоя автору. Чернышевский не упускает ни одной возможности подтрунить над неловкостью своего героя. Даже на обеде у Илатонцева Волгин едва не умудряется попасть в забавное положение. Вот он стоит, «углубляясь в основательные соображения, в безмятежной и твердой позиции у одного из дальних окон салона. . .» (XIII, 194). Иронизировать еще не над чем, и все-таки в авторской интонации уже чувствуется оттенок какой-то усмешки. Волгину тяжело: «ему противно становилось смотреть на этих людей, которые останутся безнаказанны и безубыточны; безубыточны во всех своих, награбленных у народа доходах, безнаказанны за все угнетения и злодейства; — противно, обидно за справедливость, — и он опускал, опускал нахмуренные глаза к земле, чтобы не видеть врагов народа, вредить которым был бессилён. . .» (XIII, 198)

Обед у Илатонцева — кульминация романа. В этой сцене острота политической коллизии, отображенной в произведении и составляющей его главное содержание, доходит до предела. Всё ясно: предательство либеральных «энтузиастов» делается открытым, рушится под ударами «измен» Рязанцева романтическая экзальтация Соколовского, он становится теперь уже, действительно, смешон со своим воплем: «Нет, я пойду к ним! (то есть к гостям Илатонцева, — А. Л.) Буду бороться!» (XIII, 207). Правда исключает всякую романтику: «Крепостное право держалось только штыками» (XIII, 201). Только штыки сделают возможной новую форму эксплуатации, но они сделают ее возможной. И штыкам могла бы помешать только революция. Это понимают уже все — и ее друзья и ее враги. Революция — или «право собственности останется священно» (XIII, 204) и «священно» останется угнетение и вся грязь и ложь старого мира. Но Волгин знает лучше других, что на революцию сейчас никакой надежды нет. Знает то, чего не знал Рахметов. И сцена у Илатонцева совершенно обнажает действительную трагедию этого знания.

Казалось бы, что уж в этот-то момент всякая ирония над героем совершенно неуместна. Нельзя смеяться над болью и горем человека. В трагедии нет смешного. . . Вот он стоит совсем один в этом зале, среди своих врагов, среди убийц, среди лжецов, среди «холопов добровольных». Он бессилён, история связала ему руки. . . «Так размышлял Волгин, опять утвердившись в своем уютном углу, и не мог не согласиться сам с собою, что рассуждает очень основательно: дело было пустое, не стоило толковать; не стоит и жалеть, что оно испорчено. . .» Стоит ли, действительно, жалеть о том, что «наивное» предательство либералов поставило всю затею с вечером у Илатонцева под угрозу полного провала, когда провал неминуем для всего «дела»? «Так, не стоит жалеть, — размышлял Волгин и злился, злился хуже прежнего, с наслаждением злился, пока встрепенулся от слов Нивельзина:

— Идут обедать, Алексей Иванович; а вы так углубились в ваше занятие, что и не слышите.

Волгин очнулся и увидел, — чем занимался, и с каким прекрасным успехом: на целую четверть была ошипана бахрома с занавеса окна, дававшего ему твердую опору для основательных размышлений. Мыс-

литель махнул рукою, в справедливое осуждение себе, и поспешил с места преступления, догонять последних уходящих.

— Погодите, так нельзя,— остановил его Нивельзин: — Взгляните на себя.

Волгин взглянул на себя и с чувством воскликнул: — Это удивительно!

...фраг, жилет, брюки — все было приятно испещрено малиновым, синим и белым шелковым пухом.— Нет, уверяю вас, Павел Михайлович, это удивительно, какие шутки я делаю! — подтвердил мыслитель с глубоким убеждением и замотал головою в сильнейшем негодовании.

Подошел слуга со щеткою, и следы преступления были благополучно очищены с основательного мыслителя.— Нивельзин повел его в обеденный зал» (XIII, 199).

С точки зрения «прототипической теории» все эти детали — сугубая частность, они не могут нас занимать и легко объяснимы: как говорит в примечаниях к XIII тому сочинений Чернышевского А. П. Скафтымов, «обрисовка внешней стороны жизни и личности Волгина совпадает с тем, что известно о жизни Чернышевского в 1857 г. В манерах Волгина много общего с Чернышевским, например, манера обращаться с людьми, шутить, смеяться, петь, говорить и пр.» (стр. 889). Но в этом ли всё дело?

Романтический пафос в обрисовке образа Рахметова оказался столь же органичен, сколь в отношении автора к Волгину оказалась необходима «тонкая ирония».

Можно сказать, что авторская тенденция, закономерно проявившаяся в первом случае в форме непосредственной «романтизации» героев, во втором случае нашла себе адекватное замыслу автора и изменившимся историческим обстоятельствам выражение в «иронизации» героев, ярко оттенив их действительную романтику или фальшь, придав произведению необходимую художественную цельность манеры.

Вместе с тем своеобразное «раздвоение» образа, прием художественного контраста, при котором внешняя обыденность героя противопоставляется его внутреннему величию и богатству, оказался в данном случае столь же художественно оправдан, как и прием «выведения наружу» определенных черт характера, когда внешность героя служит раскрытию его глубокой внутренней сущности.

Таким образом, и в первом и во втором случаях Чернышевскому удается найти разные пути к преодолению «дурной» случайности во внешних чертах своих героев, сохраняя всю меру их огромного индивидуального и не только индивидуального различия.

Очевидно, впрочем, что с точки зрения «теории прототипов» подобный анализ оказывается совершенно неуместным.

Нет сомнения, что ряд внешних черт Волгина имеет определенное соответствие с некоторыми чертами Чернышевского. (См., например, постоянные указания в «Дневнике» Чернышевского на его робость, застенчивость, иногда неловкость в быту; в «Дневнике моих отношений к той, которая теперь составляет мое счастье» многое говорит о том, что отношение Волгина к жене сходно с отношением Чернышевского к Ольге Сократовне; «все обороты речи Волгина (Чернышевского) и тон и приемы О. С. воспроизведены,— свидетельствует В. А. Пыпина,— с изумительной точностью»³⁰ Но, думается, попытка свести дело к подобному соответствию означала бы столь высокую степень наивно-реа-

³⁰ См. В. А. Пыпина. Любовь в жизни Чернышевского. Изд. «Путь к знанию». Пг., 1923, стр. 35.

листического восприятия художественного произведения, при которой отпадает уже всякая мысль о самой художественности данного произведения.

В нарочитой и, казалось бы, иногда даже бестактной «иронизации» своего героя Чернышевским проявился большой художественный такт писателя: Волгин — почти alter ego автора романа. Все симпатии Чернышевского на стороне этого героя. В подобном случае так трудно не впасть в художественную фальшь, так трудно соблюсти меру, выдержать необходимую дистанцию, при которой только и возможна художественная объективность! Эту-то «дистанцию художественной объективности» в отношении к главному герою и создает ирония.

Как определенный художественный прием и метод эстетической оценки изображаемого явления ирония занимает в «Прологе» столь большое место, имеет такое значение, с которым мы можем сравнивать (оставаясь в пределах художественного творчества Чернышевского) лишь известную «романтизацию» героев в романе «Что делать?».

Прием этот оказывается исключительно гибким по своим художественным функциям. Злая насмешка над «энтузиастом» Рязанцевым, грустная ирония по поводу романтической экзальтации Соколовского и иронически-шутливая улыбка в адрес Волгина представляют едва ли не все основные тона и переходы в сложной гамме иронической оценки действительности. Ирония оказывается, таким образом, исключительно многозначной формой эстетической оценки, тогда как романтизация героев в основном имеет лишь одну краску и эстетическую функцию, способную, однако, придать произведению исключительную цельность и художественную монолитность.

При изображении Чаплина, Савелова и некоторых гостей на обеде у Илатонцева, то есть героев, откровенно враждебных автору, улыбка и смех исчезают и переходят в безжалостный и холодный сатирический гротеск.

Приемы изображения этих героев обладают иной функцией и иными эстетическими качествами, хотя близость в манере описания Рязанцева и, скажем, Савелова оказывается несоизмеримо большей, нежели в описании Рязанцева и Нивельзина, а тем более Соколовского.

5

Надо, однако, сказать, что эстетическая функция иронии в «Прологе» применительно к образу Волгина имеет, помимо отмеченных, еще одно значение. Причем именно это значение представляется, на наш взгляд, едва ли не наиболее существенным для уяснения того действительного движения, которое может быть отмечено в творчестве Чернышевского-художника.

Несомненно, А. И. Герцен выразил весьма существенную черту морально-этического кодекса революционно-демократического «нигилизма», когда писал, что «из всех преступлений» он «всего дальше от идолопоклонства и против второй заповеди никогда» не согрешит. «Человек только тогда свободно смотрит на предмет, когда он не гнет его в силу своей теории и сам не гнется перед ним. Уважение к предмету не произвольное, а обязательное ограничивает человека, лишает его свободного размаха. Предмет,— заключает свою мысль Герцен,— говоря о котором человек не может улыбнуться, не впадая в кощунство, не боясь угрызений совести,— фетиш, и человек подавлен им, он боится его смешать с *простою жизнью*».³¹

³¹ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. V, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 89.

Конечно, не одному «базаровскому» типу была близка та действительно революционная «сила отрицания», которая заключена в этих словах Герцена. Мысль, выраженная тут, составляет существенную черту всего мировосприятия революционно-демократического разночинства. И, как увидим, Чернышевский — вождь революционного разночинства оказался наиболее последователен в этой мысли, а сам революционный демократизм, как определенная система политических и теоретических убеждений, как учение, будучи логически прослежен Чернышевским в его тенденции, подготовил почву для осознания своего собственного несовершенства.

Герцен так объясняет свою мысль относительно пользы в некоторых случаях «неуважительного тона»: «Действительно смех имеет в себе нечто революционное. . . Одни равные смеются между собой».³²

Смех демократизирует, равняет людей, низводит с пьедестала всякого, кому быть «просто» человеком еще недостаточный пьедестал.

Говоря в приводившемся уже нами отрывке о возможности самых различных индивидуальных вариантов в пределах одного общего типа передового революционного деятеля той поры, Чернышевский делает тут одно весьма характерное замечание: «Над теми из них, с которыми я был близок, я смеялся, когда бывал с ними наедине; они сердились или не сердились, но тоже смеялись над собою. И действительно, в них было много забавного, всё главное в них и было забавно, всё то, почему они были людьми особой породы. Я люблю смеяться над такими людьми» (XI, 197).

«Смеялся, когда бывал с ними наедине» — очень показательная фраза. Беззлая насмешка, шутливая ирония возможны только среди равных.

И потому тот факт, что в «Прологе» Чернышевский находит возможным иронизировать над своим героем, не оглядываясь при этом по сторонам, не опасаясь уронить его при этом, свидетельствует о несомненной демократизации героя. . .

В другом месте «Что делать?» Чернышевский вновь пишет: «Да, смешные это люди, как Рахметов, очень забавны. Это я для них самих говорю, что они смешны, говорю потому, что мне жалко их; это я для тех благородных людей говорю, которые очаровываются ими: не следуйте за ними, благородные люди, говорю я, потому что скуден личными радостями путь, на который они зовут вас; но благородные люди не слушают меня и говорят: нет, не скуден, очень богат, а хотя бы и был скуден в ином месте, так не длинно же оно, у нас достанет силы пройти это место, выйти на богатые радости, бесконечные места» (XI, 210). Но «пройти это место» оказалось тогда не под силу этим людям, не было им суждено и «выйти на богатые радости, бесконечные места». Характер героя в новом произведении Чернышевского не мог не измениться. Он и изменился. Если б Рахметов после поражения своих надежд остался прежним Рахметовым, он превратился бы в какую-то трагикомическую фигуру.

Волгинская ирония и «самоирония» — свидетельство здоровья его натуры, не сломившейся от испытаний, не замкнувшейся в ходульной экзальтации, которой никакие испытания уже нипочем, потому что и сама жизнь ей уже «нипочем».

Волгин — герой без пьедестала, без нимба, без котурнов. Великое и смешное заключены в нем в естественном, жизненном своем виде.

³² Там же.

Вся или почти вся жизнь его перед нашими глазами. Он журналист, публицист. И это, оказывается, очень много.

«Пришло, к нашему счастью, время,— говорит Соколовский,— что журналист — сила, важнее всяких министров» (XIII, 121). Соколовский, ясное дело, по своему обычаю несколько преувеличивал, но, действительно, такой журналист, как Волгин, был огромной силой. Это Чернышевский мог знать по своему собственному примеру. Он сам, как говорил В. И. Ленин, «умел влиять на все политические события его эпохи в революционном духе, проводя — через препоны и рогатки цензуры — идею крестьянской революции, идею борьбы масс за свержение всех старых властей».³³

Волгин очень привязан к своей семье, его не тяготит, как нечто противостественное и греховное, ни забота о здоровье детей своих, ни даже совсем уж к героизму не подходящая мысль о нарядах супруги.

Волгин подчеркнуто скромен, даже застенчив в кругу обычных дел и бытовых обстоятельств, но легко представить его нрав в его статьях, его несокрушимую волю революционера, которую он только не выставляет напоказ, не делает из нее мундира. В нем нет и тени той «эполетной» революционности, того мундирного представления о величии и героизме, которые, как известно, иногда бывают столь свойственны даже передовым деятелям.

Ироническая нота в отношении Чернышевского к своему новому герою «низводит» его до уровня человека, и потому тем ярче для людей с неиспорченным вкусом сияет истинно человеческий героизм Волгина, его внутреннее «рахметовство», простое величие этого, такого «обычного» и даже иногда немножко смешного, человека.

И то, что Волгин так спокойно, так обычно относится к себе, к своему будущему, к которому он столь непреклонно идет,— всё это лишь оттеняет подлинное величие этого человека. Его собственный героизм и личное мужество не составляют для него самого ничего необычного. Он просто сознает себя правым, но не считает себя героем. Героизм заключен не в его представлении о самом себе, героизм в его натуре.

«. . . Этот рыжий Волгин, с его нелепым, грохочущим хохотом, с его неудержимым восхищением собственным остроумием, человек без единой героической черточки, постепенно рисуется перед нами настоящим титаном», — писал А. В. Луначарский.³⁴

И у Волгина совсем нет той «одинокости» героизма, которая возносит человека над «обыкновенными» людьми и в то же время отдаляет его от них.

Волгину не страшна ирония, он сам готов посмеяться с другими над собой, готов потому, что не выделяет себя из этих других, не тушется оттого, что и в нем, как и в них, есть слабости и смешные стороны. И потому он силен: у него нет той ахиллесовой пяты пьедестального величия, которая так легко обнаруживается прикосновением иронической улыбки.

Таково, если подвести теперь некоторый итог, функциональное многообразие иронии как формы эстетической оценки изображаемых событий в «Прологе» Чернышевского. Такова та эволюция в изображении положительного героя, которую претерпел художественный метод этого писателя в процессе обобщения тех изменений в самой реальной действительности, которые произошли в стране ко времени создания второго крупнейшего произведения реалистического искусства русской революционно-демократической мысли.

³³ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 97.

³⁴ А. В. Луначарский. Статьи о литературе, стр. 239.

«Благородная, но нереальная натура,— писал А. И. Герцен,— идет наперекор событиям, не стремится понять препятствий, а сломить их, лишь бы спасти свои юношеские мечты, и обыкновенно, видя, что нет успеха, останавливается и, остановившись, повторяет всю жизнь одну и ту же ноту, как роговой музыкант. Натура действительная не так поступает: она воспитывает свои убеждения по событиям, так, как Петр I воспитывал своих воинов шведскими войнами; она не держится за старое в его буквальном смысле, она не с юношескими сентенциями отправляется на борьбу, на жизнь, а с юношеской энергией; сентенции, правила ей не нужны, у ней есть *такт*, т. е. орган импровизации, творчества; она вступает во взаимодействие с окружающей средой; ничего не может быть более удалено от твердых и закостенелых истин, как действительное воззрение; оно текуче, тягуче, оно колеблется, как вода в море,— но кто сдвинет подвижное море?»³⁵

Человек, взвинченный неудачами и «рассорившийся» с жизнью, не может относиться к себе со спокойной иронией, с какой относится к себе герой Чернышевского, воспитывающий «свои убеждения по событиям». Но в то же время ирония «Пролога» — свидетельство преддверия серьезного кризиса утопического социализма самого Чернышевского. Правда, Чернышевский в период «Пролога» еще надеется на «бурю с запада». «В 1830 году,— читаем мы в «Дневнике Левицкого»,— буря прошумела только по Западной Германии; в 1848 году захватила Вену и Берлин. Судя по этому, надобно думать, что в следующий раз захватит Петербург и Москву» (XIII, 244). Но уже есть и сомнения: «Верно ли это? — Верного тут ничего нет; только вероятно». Так или иначе, но в самой России того времени Чернышевский, следовательно, не находит революционных возможностей. И, думается, лишь безнадежно долгое пребывание в ссылке прервало начавшийся было в Чернышевском, как свидетельствует о том «Пролог», отход от «революционного идеализма» к поискам новых сил общественного обновления страны.

Очевидно, в смене романтики, как общего тона произведения (в «Что делать?»), иронией (в «Прологе») сказалось многое: и разочарование автора в связи с изменением политической ситуации в стране, и его тоска по отсутствию действительной революционности в массах русских «простолудинов» в тот период, и, наконец, тот животворный скепсис, который не ввергает человека в мрачное уныние осознанной безысходности (скепсис и пессимизм — не одно и то же), а открывает возможность через завалы и бурелом поверженных жизнью предрассудков, догм и заблуждений вновь выйти в дальнюю и трудную дорогу исканий. Скепсис — не обязательно симптом старости, он может быть с таким же основанием и болезнью роста.

Ирония почти обязательно предполагает известную глубину скепсиса. В определенном смысле можно сказать, что ирония — одна из форм, если только не главная форма скепсиса. Скептицизм как общественная позиция — основа иронии как художественной манеры.

Есть скептицизм и скептицизм.

В широко известной статье «Памяти Герцена» В. И. Ленин указывал на то, что в периоды глубоких общественных кризисов скептицизм может быть как формой ренегатства, своего рода маскировкой отхода от прогрессивных позиций к позициям реакционным, так и формой изживания всякого рода иллюзий и приближения к истинным представ-

³⁵ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. II, стр. 84.

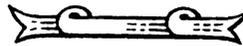
лениям о жизни и о действительных путях борьбы за ее пересоздание в интересах народных масс.³⁶

Так было у Герцена. А до него что-то очень близкое (как это ни парадоксально), возможно, испытывал и Белинский в период своего трагического примирения с гнусной российской действительностью перед переходом на позиции революционного демократизма.

В иных обстоятельствах нечто подобное, по крайней мере — самое начало такого рода скептического переосмысления своих позиций, мы можем наблюдать и у Чернышевского.

Появление нового героя в его творчестве и, соответственно, такой формы художественной оценки, как ирония, свидетельствует о новом шаге в развитии Чернышевского-писателя, сумевшего в «Прологе» подняться до подлинно реалистического освещения и осмысления закономерностей развития русской предреформенной действительности и общественных характеров того периода уже с новых позиций.

Вместе с тем очевидно и то, что существенно изменилось и уточнилось представление Чернышевского о самом положительном герое. Волгин в этом смысле не только шаг вперед от Рахметова, но и шаг вперед от Чернышевского-автора «Что делать?». Объективно новый герой Чернышевского по-своему отразил и преломил общий процесс демократизации русской революционной мысли, а в конечном счете и общий процесс демократизации всего русского освободительного движения на пути к подлинно народной революции, всесокрушающему «движению самих масс».



³⁶ См.: В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 10—11.

ГРИГОРИЙ МЕЛЕХОВ И АКСИНЬЯ АСТАХОВА

В критических работах о Шолохове утвердилось мнение, что личная история героя «Тихого Дона» Григория Мелехова является своего рода вариантом его общественной трагедии. В отношениях с женщинами видят проявление неустойчивой двойственной души середняка. Тем самым романическая канва «Тихого Дона» ставится в прямую зависимость от социального сюжета эпопеи, превращается в его привесок. Нет нужды доказывать, что такая трактовка отдает упрощенной социологической схемой.

«Двойственная душа» Григория вовсе не означает нравственной неустойчивости, душевной раздробленности его натуры. Под двойственной душой следует понимать главным образом и прежде всего двойственное *сознание* труженика-собственника. К Григорию Мелехову меньше, чем к любому другому литературному герою, в той или иной мере сходному с ним по судьбе, приложимы слова М. Горького о том, что капиталистические отношения, разъединяя людей, раздробляют и саму личность, лишают характер человека преобладающей волевой черты. Эта ржавчина меньше всего тронула характер Григория. Один критик хорошо сказал, что Григорию Мелехову в высокой мере присущи сила и крепость единого пафоса, остающегося верным самому себе — качества, которые требует Гегель от истинно трагического героя.

Григорий все время выступает как правдоискатель, хотя поиски вслепую приводят его на край гибели. Пафос его социальных блужданий, при всей их трагической ложности и под конец объективной преступности, тем не менее цельный и устремленный.¹

«Сила и крепость единой страсти» отличают и его отношения с женщинами. Чувство к Аксинье проносит он через все житейские испытания. Правда, можно указать на эпизоды, где он роняет свое чувство в грязь. Но это и в самом деле лишь эпизоды, и здесь Григорий испытывает шатания не потому, что он внутренне слаб, а под ударами обстоятельств, которые могли бы сломить и более цельную натуру. Постоянство, настойчивость, с которыми он тянется к Аксинье, вызывает глубокое сочувствие и уважение. Грязь как-то не пристала к их чувству. Оглядывая пройденный ими путь, больше вспоминаешь красивое и привлекательное. В их истории шатания и отступления, видимо, менее существенны, чем светлые ее стороны.

Если так, то теряет смысл разговор о том, что трагедия любви Григория и Аксиньи отражает общественную трагедию мелкого собственника, является «инобытием» или прямым ее последствием. Они разви-

¹ Наше понимание трагедии Григория Мелехова и психологии его общественного поведения подробнее изложено в статье: «Образ Григория Мелехова в идейно-художественной концепции „Тихого Дона“» (в кн.: Историко-литературный сборник. Изд. АН СССР, М.—Л., 1957).

ваются рядом, порой пересекаются и переплетаются. Но порождены они разными началами и, скажем, забегая вперед, говорят о разных социально-исторических явлениях. Трагедия любви Григория и Аксиньи имеет самостоятельное содержание, и вот с этой стороны она и представляет наибольший интерес и ценность для читателя, а следовательно, и для исследователя.

Нам близко и дорого в этой любви то, что порою осторожно называют «общечеловеческим». Это так. Но можно ли остановиться на таком общем указании и определении вечной, общечеловеческой ценности любовных линий «Тихого Дона»? Простота таких больших понятий обманчива. Часто критики совершают непростительную ошибку, когда из робости, по лености или недоброму умыслу подводят читателя в конце концов к понятиям, с которых надо начинать.

Трагедии Ромео и Джульетты, Анны Карениной, Григория и Аксиньи и многие и многие другие любовные трагедии, свидетелями которых мы являемся сегодня и которые все еще будут завтра, проистекают не из вечного повторения человечеством своего нравственного несовершенства, которое можно сравнить с бегом по замкнутому кругу. Нет. Подобные истории отдельных людей есть история нравов их века, а следовательно, и поступательного движения человечества. Общечеловеческое сближает века похожестью страстей и чувств, но для исследователя это лишь предлог для определения того нового, особого, что вносит каждый век в «вечное» и «неизменное». Очень важно определить, что в этом «вечном» может служить примером для нашего века и даже может быть захвачено в будущее, а что, несмотря на свою «вечность», — уже вчерашний день и пройденный этап.

1

Шолохов развернул в романических линиях своей народно-исторической эпопеи коллизии, чрезвычайно характерные для российской деревни и более того — всего общества на переломе, когда пережитки патриархально-феодальной морали и нравственности отходили в прошлое вместе с распадающейся общиной, а новая мораль отношений мужчины и женщины только зарождалась где-то в глубинах этого процесса. «Тихий Дон» — эпопея поэтому не только по своей социальной теме, но и по теме романически-любовной.

Шолохов любит символику. Сюжет и тема его ранней повести «Путь-дороженька» (трудный путь простого трудящегося человека во время революции) окольцованы символическими образами дороги. Открывается повесть панорамой Гетманского шляха — древней казачьей дороги. Извилисто, неверно вьется он по донской земле. Завершается уже нарочито символической концовкой: «Без конца кучерявится путь-дороженька, но Петька твердо шагает навстречу надвигающейся ночи, и из голубого полога неба бледнозеленым светом мерцает ему пятиугольная звезда».²

В «Тихом Доне» символика менее прямолинейна. Здесь Гетманский шлях недалеко от мелеховского куреня — просто деталь пейзажа. Но символика все же есть. То, что мелеховский двор на самом краю хутора, имеет второй смысл. Уже дед Григория «выломился» из своей среды. Отец отделил его. До самой смерти не забывал «обиду» — жену-турчанку.

² Михаил Шолохов, Собрание сочинений в 8 томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1956, стр. 118. В дальнейшем ссылки даются в тексте статьи.

Овраг близ хутора Кружилина, родины Шолохова, в старину буйно цвел татарником. Земляк Шолохова Грачев рассказывал: «Вот поэтому-то в „Тихом Доне“ хутор Татарским прозван. Что и говорить, чего другого, а бурьяна, темноты да дикости в нашем хуторе хватало...»³

Разные пути вели из этого татарника. По Гетманскому шляху ходили поколения предков. Сперва — в поисках земли и воли, потом — по царскому указу охранять русские границы или воевать другие народы. Из вольных хлебопашцев и бунтарей сделались казаки верными царскими слугами. Дедовская дорога свободы свернула в непролазные дебри цепкого татарника — темного, сытого, неподвижного быта. Едва теплились в нем вольные традиции. Свежее, здоровое, естественное — задыхалось. Но жизнь рождала людей, которые не хотели соглашаться с нею такой, какою она была. Они пытались сойти с натоптанного дедовскими путями на какую-то новую дорогу.

Бунт против действительности часто начинался с непокорства родителям, с нарушения обычаев и нравов. По-крестьянски настойчиво устраивал свое личное счастье предок Григория Прокофий Мелехов: «... орда немытых казачат улюлюкала Прокофию вслед, но он, распахнув чекмень, шел» через хутор в свой новый дом на околице «медленно, как по пахотной борозде, сжимал в черной ладони хрупкую кисть женой руки, непокорно нес белесо-чубатую голову, — лишь под скулами у него пухли и катались желваки...» (2, 10) — как у Григория. Главное сходство между дедом и внуком, однако, не в этих желваках, а в их отношении к миру, — к тому маленькому миру, который был им доступен. Прокофий не только упорно держался жены-иноземки, но и любил ее человечно и нежно. На руках носил Прокофий свою турчанку до Татарского кургана. «Сажал ее там... садился с ней рядом, и так подолгу глядели они в степь. Глядели до тех пор, пока не истухала заря...» (2, 10).

О чем они думали? О диковинной жизни, которая свела их? Или русский казак делил с турчанкой ее тоску по родной стороне? Хутор терялся в догадках и не хотел признать, что завидует. Бабы завидовали не столько восточным узорам шали и красоте турчанки — худенькая, желтолицая, по казачьим представлениям, «последняя из никудышных» была жена Прокофия; завидовали новым непонятым отношениям, как завидовали потом не столько красоте Аксиньи, сколько необычному чувству между нею и Григорием. Турчанка поэтому *должна* была «ведьмачить». Сноха Астаховых «видела», как «ведьма» Прокофия Мелехова доила их корову (потом корова издохла).

Недоброе началось между мелеховским и астаховским куренями задолго до связи Аксиньи и Григория.

Кровавая стычка в первой же главе «Тихого Дона» — как бы символ-пролог к роману: кровью давался каждый шаг тому, кто стремился вырваться из круга дедовских нравов. Григорий и его предок бросали вызов «общественному мнению», и хутор карал ослушников, как мог.

«Турецкий» темперамент зародился в мелеховской семье, стало быть, раньше, чем влилась в нее турецкая кровь. Ополчаясь на «бешеных турков» Мелеховых, жители Татарского не ведали, что пытаются вырвать то новое, что порождено ими же самими — их жизнью, теми течениями в ней, которые медленно подтачивали устои казачьей общины и расшатывали старую мораль.

Новое прибило себе дорогу не сразу.

³ В. В. Гуря. Жизнь и творчество М. А. Шолохова. Пособие для учителей. Учпедгиз, М., 1955, стр. 27.

Сын Прокофия, Пантелей Прокофьевич, «бунтовал» мелко — главным образом на собственном базу, раньше времени состарив свою жену, мать Григория. В третьем поколении вырождение бунтарства Прокофия, казалось бы, продолжалось: Григорий пошел по отцовской дорожке — стал бегать по чужим женам. Но не напрасно больше других детей любила Ильинична своего «младшенького».

Быть может, ее суровое отношение к мужу (она даже не заплакала, когда узнала о его смерти) вызвано было не столько тем, что он не отличался мягким нравом и супружеской верностью, сколько тем, что обманул ее тайные надежды. Не могла она не видеть чего-то нового, притягательно-хорошего в семье упрямого Прокофия Мелехова. Может быть, выходя замуж за его сына, ожидала того же доброго человеческого чувства, какое выпало на долю турчанки. Однако силы души своей муж отдал хозяйству да хуторским жалмеркам.

Может быть, инстинктивно желая видеть черты Прокофия Мелехова в своем сыне, Ильинична и вызвала к жизни эти черты в Григории.

Петро, говорит Шолохов, пошел в мать. Речь идет о внешности. Петру не привилась справедливость и мудрая человечность Ильиничны. Мягкость характера, несколько сближающая Петра с Григорием, была у него какая-то бабья (это подмечал отец). В отношении его к детишкам Григория проскальзывает жестокость. Шолохов не раз повторяет сцену: Петро, забавляясь с Мишаткой, доводит малыша до слез, до обиды. У Григория, напротив, под суровостью и порою даже жестокостью светится человечность. Под диковатой своей наружностью, за звероватой (иногда «волчьей») улыбкой «младшенький» Ильиничны таил душевность и ласковость к людям.

Григорий «в отца попер: ... даже в улыбке было у обоих общее, звероватое» (2, 13). Внешне это так. Как и отец, Григорий был беспамятен в гневе. Но, в отличие от отца, ни разу не поднял руку на Наталью или детей. Пантелею Прокофьевичу, при всей необузданности его нрава, свойственно известное благородство. В знаменитом ответе Пантелея Прокофьевича Митьке Коршунову: «Палачи Мелеховым не сродни», в бурном проявлении любви и нежности к Мишатке (когда тот чисто по-мелеховски пригрозил деду дрючком — «чтоб не пугал нас с бабуней»), в отцовском чувстве к Григорию и Наталье, — говорило большое сердце его отца, деда Григория.

Как видим, духовная «наследственность» Прокофия противоречиво распределялась между потомками. Мы имеем в виду не столько биологию (хотя и она имела место): сама жизнь, общественный быт настойчиво растили побеги непокорства, ветвившиеся от мелеховского корня, и потому-то «фамильные» черты по-своему повторялись в каждом новом поколении.

Григорий и Дуняшка были самыми здоровыми отпрысками. Идя, казалось бы, по проторенной дорожке, Григорий «заглядывался» на чужую жену иначе, чем отец. Молодость, природа делали свое дело. Но это был не просто зов плоти. Чувство Григория во многом напоминало любовь Прокофия Мелехова к турчанке.

Хуторяне злорадствовали, видя яркий чувственный облик Аксиньи, он как бы подтверждал их догадку: Гришка, как и другие парни, просто польстился на «аппетитную» бабу. Эта связь такая же, как и прочие заурядные прелюбодеяния.

Грязное, животное отношение к женщине с юности преследовало Аксинью. Григорий первый взглянул на нее иными глазами, увидел женщину, человека. Не сразу стало так. Его влекла чувственная ее красота. Но в этом ли было все дело?

« — Наталья. . . — рассуждает Аксинья о нареченной Григория, — Наталья — девка красивая. . . Дюже красивая. Что ж, женись. . .

— Мне ее красоту за голенище не класть. Я бы на тебе женился» (2, 60).

Имеется в виду не только то, что разная бывает красота; здесь в зародыше и та мысль, что не в одной красоте радость, что тянет Григория именно Аксинья. . .

Я бы на тебе женился. . . — этим сказано очень многое. Не было у Григория мысли воспользоваться взаимностью Аксиньи, чтоб потом бросить. Не к временной связи с красивой женщиной стремился он. Было сродство душ. Было сходство восприятия жизни — страстное и смелое до бунта. Много позже, думая о том, какой будет Аксинья с его детьми, Григорий отметит в ней — свойственные и ему — мягкость и ласковость. И ее тоже влекли к нему эти качества («. . . с ужасом увидела она, что ее тянет к черному ласковому парню» — 2, 43).

Но более всего сближали их даже не общие черты характера, а страстное желание ответного чувства в любимом человеке. Через падения и страдания они в своем стихийном стремлении жаждали высшего рода отношений между мужчиной и женщиной — индивидуального взаимного чувства. Ей нужен был именно этот мужчина, Григорий; ему нужна была именно она, Аксинья, а не другая, пусть самая привлекательная женщина. Такое чувство и соединило их на всю жизнь прочнее уз официального брака.

Не было у Аксиньи любви к Степану, была «горькая бабья жалость да привычка» (2, 43). Всей страстной натурой противилась она этой подмене чувства. Много лет спустя она, потеряв Григория и устав от жизни, вернется к мужу потому, в частности, что прочтет на его лице выстраданное чувство. Узнав жизнь, пережив германский плен, познав цену человеку, Степан по-иному взглянет на Аксинью, признает в ней равного ему человека. И она поймет и оценит это, хотя и не сможет полюбить.

Чувство Григория к Аксинье зрело глубокое и чистое. Еще не было между ними близости и немного было сказано слов — две-три встречи у Дона, обычное на хуторе зубоскальство, — а Григорий холодеет от страха, когда ему показалось, что Аксинья тонет, и бросается на помощь в холодную черную глубину, только что пугавшую его. Чувство к Аксинье сливается с поэтическим восприятием мира: «Сидели под мокрой копной. . . — вспоминает Григорий, — в ендове свиристела турчелка. . . месяц над займищем. . . и с куста в лужину редкие капли вот так же — раз, два, три. . . Хорошо, ах, хорошо-то! . . .» (2, 50).

Григорий вспоминает об этом на покосе, глаза его ищут Аксинью. Она «неотступно была в его мыслях; полузакрыв глаза, мысленно целовал ее, говорил ей откуда-то набредавшие на язык горячие ласковые слова, потом отбрасывал это. . .» (2, 50); шагал в такт движению косы, а память подсовывала: как сидели под копной, как «свиристела» птица. В этот миг коса перерезала едва вылупившегося утенка.

«Григорий с внезапным чувством острой жалости глядел на мертвый комочек, лежавший у него на ладони» (2, 51).

Судьба словно делала предупреждение. Чем-то схож был утенок с Аксиньей. Знал Григорий, что каждый его шаг к ней приближает минуту, когда на нее обрушится свинцовый кулак Степана. Потому и старался «отбросить» мысли об Аксинье. Настойчиво, но вовсе не бездумно добивался он любимой женщины, и в тот вечер на покосе был хмурым, невеселым.

Жалея Аксинью, вынужденный прислушиваться к морали хутора, оглядываясь на семью, — по многим мотивам Григорий сопротивлялся чувству. Но он видел, что и в Аксинье оно зарождается. «На заре, просыпаясь доить коров, она улыбалась и, еще не сознавая отчего, вспоминала: „Нынче что-то есть радостное. Что же? Григорий... Гриша...” Пугало это новое, заполнявшее всю ее чувство...» (2, 43). Он видел все это. Оттого и Аксинья «сердцем чуяла», что так он от нее не отступится и, разумом не желая близости, шла навстречу.

Любовь Аксиньи бескорыстнее. Она готова идти за Григорием на край света. Но и Григорий мало повинен в своей «черствости». Ведь он — казак, хозяин.

«— Дура ты, Аксинья, дура! Гутаришь, а послушать нечего. Ну, куда я пойду от хозяйства? Опять же на службу мне на этот год. Не годится дело... От земли я никуда не тронусь» (2, 61).

Григорий не знал, как обманывался. Немного времени прошло — и отец разрушил препятствие, оторвал от дома, хозяйства, сделал сына батраком помещика Листницкого.

В критике можно встретить мнения, что Григория побудила к женитьбе на Наталье Коршуновой главным образом материальная зависимость от семьи. Это не совсем так. Большую роль сыграл и моральный предрассудок. Григорий не мог совершенно безразлично переносить общественное мнение. А оно утверждало, что связь с замужней позорна и нечиста. Женитьба прикрывала грех.

Внутри старой жизни складывались новые нравы и уже начинали определять поведение людей. Сам Григорий ничего нечистого не видел в связи с Аксиньей. Но старые нравы еще сплошь и рядом брали верх. Сердцем противясь, Григорий разумом не мог не прислушиваться к мнению хутора.

Было в этой женитьбе и легкомыслие молодости, не осознавшей цены первой большой любви. Был и так называемый «мужской эгоизм». Но главным было сознание необходимости поступить по закону. В этих условиях и возник компромисс, который принес несчастье не только ему, Аксинье и Наталье, но и другим людям.

Компромисс привел Григория к внутреннему разладу. Он «малость пообвык в новом своем, женатом положении, пообтерхался и недели через три со страхом и озлоблением осознал в душе, что не вконец порвано с Аксиньей, осталось что-то, как заноза в сердце. И с этой болью ему не скоро расстаться. Крепко приросло то, на что он, в жениховском озорстве играючи рукой помахивал — дескать, загоится, забудется... А оно вот и не забылось и кровоточит при воспоминаниях» (2, 132).

Григорий наступил «тяжелым сырмятным чириком» на «вызревшее в золотом цветенье чувство» Аксиньи в конце концов по той причине, что заведенный от века порядок вещей оказался сильнее и подмял его под себя.

Ряд черт Григория говорит за то, что перед нами личность в известной мере исключительная. Но оказывается, что в очень существенном и, вероятно, решающем — в психологическом обыденного поведения — это обыкновенный человек. Это тип массовидный. Ему присущи и передовые устремления, и известная консервативность, и, наконец, просто человеческие слабости.

«Выламываясь» из привычной жизни, Григорий вынужден и подчиняться ей. Продолжая традицию деда, в конце концов вынужден подчиниться более древней и пока более могущественной «традиции» — косности толпы. Противоречия эти очень жизненны. Мать, бессознательно способствовавшая тому, чтобы в сыне пророс мятежный меле-

ховский корень, так же бессознательно тянет Григория к старому укладу.

Таковы были обстоятельства, в которых «эгоизм» перевесил бескорыстное чувство.

Безвыходность положения пугала и озлобляла Григория. Отмахиваясь, стараясь не думать о том, что «законный» брак не излечит от «незаконной» любви, он наступал и на свое чувство. Топча доброе и человеческое в себе самом, Григорий разрыхлял почву для будущих шатаний в другой, неизмеримо более серьезной жизни.

Наталья видела, сердцем чуяла, что Григорий искренне хочет вытравить чувство к Аксинье, но понемногу убеждалась, что старое побеждает, и в горьких своих переживаниях предвосхищала надвигающуюся драму. Она оплакивала неудавшееся свое счастье не потому, что Григорий ей изменил (в это время он был верен ей), — она «перехватывала каждый невольный взгляд мужа» на астаховское подворье; она плакала оттого, что «неведомая сила» поворачивала туда его шею. Это похоже на то, как поворачивалась, следя за уезжающим Григорием, словно подсолнечник за солнцем, голова случайно встреченной им много позже женщины. Та женщина не знала радости с мужем, и ласка Григория была для нее живительным лучом. Наталья не дала Григорию такого тепла. Холодную покорность встретил он. Наталья пошла под венец с полудетским, невызревшим желанием любить, а Григорий знал любовь Аксиньи.

Сила, влекшая Григория к Аксинье, была непонятна Наталье.

Было принято и узаконено обычаем сквозь пальцы смотреть на «шалости» жениха до брака, и Наталья воспринимала связь Григория с Аксиньей как такую «шалость», не подозревая истины, не зная, что Григорий никогда не будет принадлежать ей полностью.

Ее чувство выбрало Григория, но выбрал ли Григорий ее? Это самый главный в женитьбе вопрос, но для Натальи он не существовал. Освященный веками обряд официального соединения мужчины и женщины всерьез не предлагал таких вопросов.

В этой ситуации и берет начало драма и далее трагедия Натальи.

После того как в церкви батюшка скрепил их союз, Наталья законно ожидала от Григория ласки, внимания и супружеской верности. Законно в соответствии с общепринятой моралью. Эта мораль говорила: если он женился на тебе, то должен любить.

Григорий, вынужденный подчиниться обычаю и предрассудку, уходя от Аксиньи, чувствовал, что рвет с тем, к чему стремился. Наталья же, наоборот, надеялась (хотя и не сознавая того) в рамках обычая обрести любовь и счастье. Добродетелью считалось соблюдение верности. Она была верной женой, и это утверждало сознание ее права на счастье. Ведь впитанная ею мораль ничего не говорила о том, что самое главное — взаимная склонность. Справедливо (в ее понимании) требуя от Григория верности, она не спрашивала, чему должен быть верен Григорий: чувству ли своему, или тому, что судьба по прихоти свела его с чужим, по-своему хорошим, но все же чужим ему как раз в смысле взаимности чувства человеком. Здесь и начиналась драма.

Лишь много позже задумается Наталья над судьбами трех людей — своей, мужа своего и Аксиньиной. Лишь предельная горечь их судеб шевельнет рассудок: «Пущай лучше одна я в землю затоптанная, чем двое» (2, 209).

Но и после этого она — замкнутая, скрыто-самолюбивая — даст волю своему «праву». В глубине души подозревая о его призрачности, она заглушит просыпающийся голос рассудка и, в тоске от невозмож-

ности распутать клубок противоречий, пойдет, зная, что напрасно, просить Аксинью вернуть ей Григория. Наталья в этой сцене (на квартире Мелеховых в Ягодном) не найдет ни одного слова, которое веско доказало бы ее право, и покорно снесет оскорбления. Она увидит угрюмоватые мелеховские глаза девочки — наглядное доказательство Аксиньиного «права» — и на любимого и любящего человека, и на отца своего ребенка. И поблекнут, потеряют силу в ее глазах ее же упреки в адрес Аксиньи, что та бросила «своего мужа». Не тот муж, поймет Наталья, кто дан людьми, действующими от имени закона и обычая, а тот, кто дан любовью. В страдании начнет вызревать эта мысль. Через страдание придет Наталья к зрелости. Но счастья ей это уже не даст.

«— Тебя, Наталья, отец, должно, на крыге зачинал... Дюже леденистая ты»,— сказал ей Григорий после свадьбы. Когда он вернется, она будет стараться «вознаградить (его,— А. Б.) за свою прежнюю девическую холодность». Но перемена в самых интимных отношениях не заменит отсутствия того глубокого нравственного единения, которое навек связало Григория с Аксиньей, связало гораздо прочнее, чем физическая страсть.

Наталья «имела право» не прислушиваться к воплю отчаянья, вырвавшемуся у Григория во время восстания, «имела право» не понять трагизма его жалобы на жизнь, опустошенности войной. Здесь были замешаны женщины. Она имела повод упрекать: «— Ох, уж ты бы мне зубы не заговаривал! Напаскудил, обвиноватился, а теперь все на войну беду сворачиваешь. Все вы такие-то!» (4, 302).

И все же в этом упреке не вся и не самая главная правда. Григорий верно чувствует: «В тебе одна бабья лютость зараз горит, а до того ты не додумаешься, что мне сердце точит...» Он не выдумывает, не «заговаривает зубы», когда пытается открыть ей самую главную причину своего распутства: «— Трудно мне, через это и шарить, чем бы забиться, водкой ли, бабой ли... Ты погоди! Дай мне сказать: ...Зараз бы с красными надо замириться и — на кадетов. А как? Кто нас сведет с советской властью?» (4, 302). Не оправдывая его, нужно видеть истину в этих словах. Наталья не замечала, что над Григорием нависла грозная туча, в которой померкло все личное.

Наталья не смогла распознать горького чувства, с которым Григорий вновь нацепил погоны (после соединения повстанцев с белыми). «Григорий надел гимнастерку, нахмурился, пошевелил плечами.

— Тебе с ними лучше! — сказала Наталья, с нескрываемым восхищением глядя на мужа...

— Век бы их не видеть. Ничего-то ты не понимаешь!» (5, 75).

Давно прошло то время, когда восхищенный возглас Петра: «Ты — как полковник!» — мог доставить Григорию удовольствие. Не увидела Наталья перемены в Григории и вокруг него. Любовь ее незряча и не проникает вглубь его души.

Все эти «мелочи» хорошо запоминались. Они порождали бесчисленные уколы взаимонепонимания, — и вновь поднималось начинавшее было забываться чувство отчуждения. Наталья сама, как видим, «повинна» в уходе Григория к Аксинье.

Как и Наталья, Аксинья тоже мало разбиралась в той жизни, которую вел Григорий вне дома. Но духовное родство давало ей интуитивное чутье, и насколько тоньше понимала она поведение Григория в большой жизни!

Григорий, говорит Шолохов, по-разному любил Наталью и Аксинью. Не потому ли, что и любовь этих женщин была очень разной?

Читателям «Тихого Дона» хорошо запоминается сцена, в которой Аксинья в ответ на уговоры Пантелея Прокофьевича отступиться от Григория, заявила себя «собственницей»: «Пиши хуч наказному атаману, а Гришка мой! Мой! Мой! Владаю им и буду владать!..» (2, 55). И тем не менее у читателя не остается от Аксиньи впечатления собственности. Она умела укрощать свое «я» в отношениях с Григорием. Как тактично она держалась, когда судьба уводила Григория к Наталье. А ведь какой необузданной ревности следовало бы ожидать от этой женщины! Такое поведение объясняется ее положением, конечно, но не всецело: ревностью Аксинья боялась оттолкнуть Григория, она приглушала свое «я» ради того, что связывало их.

Чувство Натальи больше обращено вглубь своего «я». В нем больше эгоизма, правда — полудетского, соединяющегося к тому же с нравственной чистотой и благородством, силой характера и цельностью натуры.

Шолохов немного говорит о жизни Натальи в доме отца, но можно понять, что Коршуновы баловали любимицу-дочь. Мирону Григорьевичу не хотелось отдавать дочь за неровню, но что поделаешь, если старухе загорелось, устоб Наталья вышла за полюбившегося ей «красивенького» парня. Отец уступил нажиму женщины, а спросить: полюбились ли сама Наталья жениху — позабыл... Коршуновы отличались равнодушием ко всему человеческому. И вот это отрицательное «общечеловеческое» качество наказало любящего отца. Так Наталья вышла замуж: по любви, но не по выношенному чувству, которое ведет к счастью, а по незрелому влечению, не задумывающемуся над самым главным: встречает ли оно взаимность... .

Отсутствие подлинной глубокой взаимности осталось на всю жизнь.

Шолохов, говоря о чувстве Григория, пишет, что он любил Наталью по-своему, и поясняет: «...свыкся с ней за шесть лет, прожитых вместе... Детская любовь (детей к Григорию, — А. Б.) взбудила и у Григория ответное чувство, и это чувство, как огонек, перебросилось на Наталью» (5, 176—177).

Наталья могла еще смириться с таким чувством, однако поняла, наконец, что оно не удержит Григория. Но эгоистическое начало помешало вовремя понять сердцем все это. Оно лишало ее светлое и постоянное чувство той беззаветности, которая характерна для Аксиньиной любви, далеко не такой верной и чистой, как Натальяина. Это эгоистическое начало является субъективной психологической причиной трагедии.

И Наталья и Аксинья — обе они боролись за свое чувство. Такая борьба имеет смысл и оправдание, если твоя любовь желанна любимому человеку, а он не видит этого, ошибается. Но тогда борьба за «мое» есть борьба за «наше». В ином случае она приносит несчастье.

Любовный треугольник «Тихого Дона» несет в себе мораль, которая будет поучительна до тех пор, пока новые человеческие отношения не приведут к тому, что «мы» станет равно «я» и в личной жизни.

Мы хотели бы видеть любовь Григория и Аксиньи чище, хотелось бы найти в ней больше одухотворенности. Но нельзя не признать, что их чувство более нравственно, взаимность любви более полная, «мое», «я» заметно подчинено «нашему». Только поэтому их любовь и выжила в таких жестоких испытаниях.

Припомним, что инстинкт коллективности был одним из самых сильных мотивов общественного поведения Григория. Именно он вовлек его в восстание с такой страстью, а позднее — привел к переоценке ложной идеи. Кто знает, в какой мере повинна в этом любовь.

Наталья однажды обидела соперницу: «Ты с Листницким путалась, с кем ты, гулящая, не путалась? Когда любят — так не делают» (5, 154). Удар был нанесен очень болезненный: Аксинья действительно «путалась». Смешно было бы не замечать этого пятна в ее жизни, и еще хуже — оправдывать Аксинью тем, что она якобы насмеялась над Листницким в их последнюю встречу, как поступил И. Лежнев в своей монографии о Шолохове.⁴

Листницкий привез в имение законную жену — вдову ротмистра Горчакова и решил откупиться от Аксиньи: дать денег и «миром» расстаться. В ответ Аксинья попросила: «—...Напоследок аль не пожалеешь?.. Евгений тщетно пытался разобраться, серьезно она говорит или шутит» (4, 62). Перед тем он говорит: «...теперь я женат и как честный человек не могу делать подлость. Долг совести не позволяет...» (4, 62). После этой тирады Листницкий «пожалел» Аксинью, а потом видел ее в окне: она «смотрела на огонь, улыбалась...» (4, 63).

Лежнев прокомментировал этот эпизод следующим образом: «Аксинья как бы ответила ему (не словами, а проверкой на деле): „Вот цена твоей «честности», твоей «совести», твоего «долга» перед молодой женой, — ты — покорное похоти ничтожество...“ Так посмеялась Аксинья над барчуком... И хотя Шолохов, с присущей ему сдержанностью, сказал: „смотрела на огонь, улыбалась...“, мы явственно видим в той Аксиньиной улыбке озорные огоньки».⁵

Единственное основание критика — закравшееся Листницкому подозрение, что Аксинья «шутит», прося «пожалеть». И на этом фундаменте возведена столь хитроумная психология, что женская слабость превращена в обдуманый и потому в самом деле мерзкий поступок.

Нет, Листницкому зря почудилась ирония. Аксинья была искренней.

Трусливый и подлый, Листницкий вызвал Аксинью в сад, чтобы отделаться от нее, втайне надеясь на новую близость. Он был обезоружен: она не только не стала предъявлять претензий, но повела себя совершенно непонятно: «— Ну что же, уйду... Напоследок аль не пожалеешь? Меня нужда такой бессовестной сделала... Измучилась я одна... Ты не осуди, Женя» (4, 62).

Григорий был навсегда потерян, как она думала. Степан числился без вести пропавшим. Она была свободна. Аксинья рада близости с Листницким после долгой разлуки и улыбается своей радости. Может быть, улыбается еще и тому, что победила законную жену «Жени». Может быть, поэтому в ее улыбке «озорные огоньки». А может быть, и нет. Но что наверняка, так это то, что не было рассудочной «мести». Если б было так, как считает И. Лежнев, Аксинья была бы низведена до уровня Листницкого.

Она неспособна к той двойной психологической бухгалтерии, которую ей приписал критик. Она — цельная и прямая во всех своих чувствах. Когда она совершает над собою насилие — лицо ее красноречиво говорит об этом. Вспомним презрительно скривленные губы Аксиньи, когда, после близости со Степаном, она идет мимо понимающе перемигивающихся казаков. Она вновь уронила себя, исполнив «супружескую обязанность». Казаки знают это и знают ее отношения с Григорием. Она исполнила роль покорной жены, и то, что исполнила роль, — как в зеркале отразилось в этих презрительно покривленных

⁴ И. Лежнев. Михаил Шолохов. Изд. «Советский писатель», 1948, стр. 255.

⁵ Там же.

губах. Люди, которые похабно смотрят на нее, не ведают о ее драме. Она презирает их похабство, а отчасти презирает и самое себя: «— На самую себя сердчать бы надо, да сердца нет. . .» (5, 14) — тихо ответила Аксинья на извинения Степана за непристойные шуточки товарищей.

И. Лежнев движим благими намерениями: «Когда говоришь о беззаветности чувства Аксиньи, хочется убрать тень, которая легла, как кажется иным читателям, на этот образ. Я имею в виду ее близость с Евгением Листницким, лощеным барчуком и подлицом».⁶ Но почему же бросает «тень» только связь с Листницким? Только потому, что здесь измена Григорию бросается в глаза особенно резко? А двойная жизнь — с Григорием и Степаном? Ведь Аксинья постоянно то рвет с этой ложью, то вновь погружается в нее.

Думается, нужно оставить и свет, и тени такими, какими их положил на облик героини автор. Они не «кажутся иным читателям», они существуют в произведении, в самой жизни. Но в том-то сила Шолохова, гуманиста и психолога, что тень не омрачает света. Они даны в таком соотношении, что заставляют читателя понимать духовные пятна, омрачающие прекрасные человеческие натуры, как печать действительности, а не признак испорченности.

В Аксинье Шолохов дал сложнейшее переплетение физиологии с глубоко человеческим чувством и социальными условиями жизни.

Было бы ханжеством затушевывать тот очевидный факт, что физическая страсть — один из самых сильных мотивов поведения Аксиньи. Однако: в каком моральном кодексе записано, что степень чувственности есть мерило порочности? Порок начинается там, где здоровый естественный инстинкт не находит взаимности, ответного влечения, а главное — не очеловечен духовной связью!

Если Дарья Мелехова — яркий пример распушенности, то Аксинья нисколько не отступает от общечеловеческой нормы. Жизнь со Степаном не получилась, но Аксинья не бросается на шею ни первому встречному, ни Григорию. Она изменила Степану потому, что страсть к Григорию выросла в большое взаимное чувство, далеко выходящее за рамки физиологии. Но потом она снова стала вещью Степана и вновь — женой Григория. . .

В этих шатаниях менее всего повинна ее «порочная» страстность. Жизнь вынудила Григория отказаться от предложения Аксиньи уйти вместе из хутора, жизнь не дала ей Григория, жизнь надругалась над одухотворенностью ее страсти. Но раз оступившись, «легче» было оступаться дальше.

Автор, кладя на облик Аксиньи оттенок «порочной» красоты, вовсе не подсказывает тем самым, что за этой внешностью таится истинный порок. «Порочная» красота Аксиньи рассказывает чуткому читателю о трагедии естественных влечений человека, о неизбежности перерождения здоровой природы, попадающей в порочные условия жизни.

Однажды, в разговоре с Кошевым, объясняя свои блуждания, Григорий сказал:

«Ежли б тогда на гулянке меня не собирались убить красноармейцы, я бы, может, и не участвовал в восстании.

— Не был бы ты офицером, никто б тебя не трогал.

— Ежли б меня не брали на службу, не был бы я офицером. . . Ну, это длинная песня!» (5, 369).

В личной жизни Аксиньи замкнулся сходный трагический круг. Если б не было с ней несчастья в юности, Степан не мстил бы за «не-

⁶ Там же, стр. 251.

верность». Их отношения могли бы сложиться иначе. Может быть, не пришлось бы искать ласки и теплоты вне брака. Ведь она не кривила душой, когда, провожая Степана в лагерь, «любовно и жадно, по-собачьи заглядывала ему в глаза» (2, 29). Она хотела любить и привязалась к мужу. «Ты вот женись. . . — говорит она Григорию, — а посла узнаешь, скучают ай нет по дружечке» (2, 27). Но любви-то со Степаном и не получилось. Вина Степана в этом — тоже в значительной мере «вина» самой жизни.

Одно цеплялось за другое, настоящее — за минувшее. Аксинья страдала от сухости и подозрений Григория, а он мучился тем, что ребенок любимой женщины мог быть не его. Прошлое лежало между ними незримым, но трудно переходимым провалом. С сознанием неясности, нерешенности их отношений провожала Аксинья Григория на службу. «— Ночи длинные. . . — с тревогой говорила она, — дите не спит. . . Иссохну об тебе. . . Вздумай, Гриша, — четыре года!» (2, 225).

Со смертью дочери рвалась, казалось, самая прочная нить, связывающая их. Письма его «дышали холодком, будто писал он их по принуждению» (2, 365). Сонная одурь Ягодного, сладкая нетрудовая еда, оторванность от хутора — все это развращало. В Аксинье незаметно появились черты барской приживалки. Посторонний казак Емельян, наведавшись в Ягодное, со справедливым неодобрением подметил это: «— Гнида гадкая, вонючая, какая ни на есть хуже. Давно ли в чириках по хутору бегала, а теперя уж не скажет „тут“, а „здесь“. . . Выползень змеиный!» (3, 86).

Но в чем мог упрекнуть Григорий одинокую женщину, которую отталкивал от себя подозрениями, сухостью, холодными письмами? В том, что мерзавец выбрал подходящий момент, воспользовался тяжелым душевным состоянием? Лишь распаленный расправой над Листницким, поднял он руку на Аксинью. В беспамятстве изменила Аксинья Григорию и так же — не помня себя — ответил он на измену. «С необъятной тоской» смотрел он на Аксинью в час встречи. Он старался проникнуть в смысл случившегося, не упрекал, и в этом был тот глубокий смысл, который вложила Аксинья в ответ Наталье: «— Он меня этим не попрекал, а ты попрекаешь?» (5, 154). Сердце ее по-прежнему принадлежало ему одному, и он принадлежал ей.

В Листницком и в листницких, в той жизни, «законы» которой калечили судьбы людей, был корень зла. Ко всему этому нельзя подойти с наивной житейской философией Натальи: «Когда любят — так не делают».

Впрочем, в глубине души Наталья сама не была уверена в справедливости упрека. Интонация выдала ее: «Да и любила ль ты его когда-нибудь так, как я? Должно быть, нет» (5, 154). Почему вопрос, почему сомнение? Она не только упрекала соперницу, но старалась убедить и себя. И не осталась уверенной. Не может не знать она, что Аксинья в самом деле «не ваша Дашка, такими делами. . . сроду не шутковала. . .» (5, 154). Для Дарьи Мелеховой отношения с мужчиной были лишь областью наслаждений, Аксинья же всегда смотрела на них серьезно, как на важную часть жизни.

Наталья задала Аксинье, а больше — себе очень большой вопрос. Почему Григорий так любит эту женщину, не умеющую хранить верность? Ведь любовь ее, Натальи, — тверже и чище.

Наталья чувствовала, что Аксинья как женщина больше подходит Григорию, что непрощенная верность ее, немилой жены, стала препятствием естественно сложившейся связи, что чувство их более жизненно и имеет больше «права» на существование. Потому-то и точило

ее сомнение. Инстинктивно она сознавала, в чем дело: вопросительная интонация упрека — выражение тайного сомнения Натальи в своем «праве».

Подобно Григорию, который пронес через всю свою тяжелую жизнь жажду социальной справедливости, Аксинья, оступаясь и «падая», сберегла большое чувство. «Стежка» ее по-своему схожа с извилистым жизненным путем Григория. Оттого, может быть, Аксинья так чутко понимала своего милого — и когда он был наивным неловким парнем, и когда седина побила голову пожившему казачине.

В тяжелые дни восстания против советской власти, когда Григорий чувствовал такую опустошенность, что уходила и жалость к детям, Ильинична как-то упрекнула: «Слухом пользовались мы, что ты каких-то матросов порубил... Ну, как же так можно? В измальстве какой ты был ласковый да желанный, а зараз так и живешь со сдвинутыми бровями. У тебя уж, гляди-кось, сердце как волчиное исделалось...» (4, 332—333). Было в этом упреке много правды, но все же не было полного понимания.

Аксинья понимала, сердцем чуяла всю правду до конца. На хуторе с суровым отчуждением отнеслись к Григорию, когда он был в банде. Даже казачата не захотели играть с Мишаткой («твой отец бандит»). Аксинья рассказывала Григорию накануне своей смерти: «Говорю ему (Мишатке,— А. Б.): „Никакой он не бандит, твой отец. Он так... несчастный человек“. Вот и привязался он с расспросами: почему несчастный и что такое несчастный? Никак ему не втолкую...» (5, 487).

Очевидно, и себе-то Аксинья не смогла бы объяснить, почему «никакой он не бандит», но чувствовала это безошибочно. Она знала его как самое себя. Он на всю жизнь вошел в нее и стал частью ее существа.

Их связь покоилась на глубоком духовном единении — до почти интуитивного взаимопонимания. Это именно та взаимная любовь женщины и мужчины, которую Энгельс считал основой подлинно моногамной семьи.

3

Разложение патриархальных устоев в казачьей общине захватывало сферы, далеко отстоящие от экономики.

Именно веку капитализма суждено было пробить брешь в таком порядке, когда взаимная склонность принималась в расчет при заключении брака лишь в последнюю очередь, как было в эпоху рабства и феодализма.

Принцип купли-продажи, «свободный договор», коль скоро он был внесен в экономические отношения (и в том числе между мужчиной и женщиной), привел к тому, что «в пределах класса за сторонами была признана известная степень свободы выбора». Свобода выбора осуществлялась, главным образом, среди угнетенных классов, где все были примерно одинаково равны. Но важен сам факт возникновения совершенно нового морального принципа брака: *взаимной склонности*.⁷ Тем самым любовные отношения переходили в новое, более высокое качество.

Мы нередко не задумываемся над тем, что любовь в своем развитии претерпела огромные исторические изменения. «Наша половая лю-

⁷ См. Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Госполитиздат, 1952, стр. 80—83.

бовь,— пишет Энгельс, имея в виду век капитализма,— существенно отличается от простого полового влечения, от эроса древних. Во-первых, она предполагает у любимого существа взаимную любовь; в этом отношении женщина находится в равном положении с мужчиной, тогда как во времена античного эроса ее отнюдь не всегда спрашивали. Во-вторых, половая любовь знает такую степень интенсивности и продолжительности, при которой необладание и разлука представляются обеим сторонам великим, если не величайшим несчастьем; они идут на большой риск, вплоть до того, что ставят на карту свою жизнь, чтобы только обладать друг другом... И, наконец, возникает новый нравственный критерий для оценки половой связи: спрашивают не только о том, возникла ли она в браке или вне брака, но и о том, возникла ли она по взаимной любви или нет...

«Средневековье начинает с того, на чем остановился древний мир со своими зачатками половой любви,— с прелюбодеяния... От этой любви, стремящейся к разрушению брака, до любви, которая должна положить ему основание, лежит еще далекий путь...»⁸

Хуторской морали не было дела до отношений между женщиной и женщиной до тех пор, пока соблюдалась увековеченная форма супружеской верности или неверности. Но если «верность» нарушалась не заурядным прелюбодеянием, а большим чувством, то это уже было безнравственно и преступно. «Если б Григорий ходил к жалмерке Аксинье, делая вид, что скрывается от людей, если б жалмерка Аксинья жила с Григорием, блюдя это в отосительной тайне, и в то же время не отказывала бы другим, то в этом не было бы ничего необычного, хлещущего по глазам. Хутор поговорил бы и перестал. Но они жили, почти не таясь, вязало их что-то большое, непохожее на короткую связь, и поэтому в хуторе решили, что это — преступно, безнравственно, и хутор прижух в поганеньком выжиданьице: придет Степан — узелок развяжет» (2, 59).

Любовь Аксиньи к Григорию имеет много общего с любовью Анны Карениной как раз в том качестве, о котором говорит Энгельс.

Отмечавшееся в критике портретное сходство героинь не случайно. Оно свидетельствует не о подражании Шолохова, а о внутренней близости гениально подмеченных Толстым и Шолоховым явлений общественной морали. Сходство Анны и Аксиньи идет от сходности конфликта между ними и общественным мнением. Отсюда эта общая для обеих манера держаться — гордо нести свою «счастликую, но срамную голову», эта яркая чувственная красота обеих — красота, сознающая «постыдность» своего поведения, несущая печать противоречивых чувств. Они счастливы и чужды ханжества, но все еще ложно стыдятся своего чувства.

Разложение пережитков старой морали любовных отношений в верхних слоях произошло раньше, в казачьей общине — позже. Там и здесь свои особенности и оттенки. Аксинья и Анна не только женщины разных классов, но и разных характеров. Но сходно главное: столкновение обеих с общепринятой моралью, стремление преступить лживые и поэтому безнравственные брачные узы ради взаимной склонности. «Тихий Дон» дает превосходнейшую иллюстрацию того, как новый нравственный критерий любви завоевывал низы, живущие еще во многом патриархальной жизнью, в то время как «Анна Каренина» открыла русскому обществу сходный процесс в верхах.

И. Лежнев, увлекшись в своей монографии установлением некото-

⁸ Там же, стр. 78—79.

рых текстуальных совпадений и придав им слишком буквальное и субъективное толкование, не вскрыл внутренней близости образов и поэтому вызвал в критике скептическое отношение к самой параллели Анна — Аксинья.

Параллель, между прочим, состоит не только в указании сходства. Между Анной и Аксиньей существенное различие, помогающее глубже понять и ту, и другую. И. Лежнев видит это различие в том, например, что Анна погибла рабою мнения света, Аксинья же возвысилась над фальшивой моралью казачьего хутора. По Лежневу, Толстой только осуждает Анну, а Шолохов только сочувствует Аксинье.⁹ Такое разграничение недалеко от того, чтобы противопоставить мастерство Шолохова мастерству Толстого и снизить образ Анны.

Анна погибла вовсе не рабою общественного мнения. Побезденный еще не раб. Духовно хрупкая, совсем иначе, чем Аксинья, воспитанная, она сделала не один мужественный шаг, борясь за свое чувство. Аксинья и рвет «пути рабства», и вновь в них запутывается. Нельзя проводить различие ценой упрощения.

Различие, о котором мы говорили, интересно и важно. Но, во-первых, оно чересчур очевидно, а во-вторых, оно не касается того главного сходства героинь, которое мы связываем с наблюдением Энгельса над моралью любовных отношений. Главное сходство и различие Анны и Аксиньи — в существе их трагической вины. Когда обобщенно характеризуют трагедию той и другой, нередко ограничиваются той мыслью, что стремление к свободному чувству привело обеих к гибели. В этом, мол, и заключается трагизм. Но этим ограничиться невозможно. А если бы, скажем, авторы «пощадили» героинь, были бы их судьбы трагичны?

Разве в том вся горечь образа Аксиньи, что, связав свою жизнь с «непутевым» человеком, она обрела случайную, нелепую смерть? Анна Погудко связала судьбу с большевиком Бунчуком, но не избежала подобной участи. Критерий трагизма надо искать в другом. Необходимо за внешним трагизмом гибели раскрыть *душевную* трагедию.

Сильнее всего и в то же время общественно важнее и горше *трагедия* Аксиньиного чувства. То же следует сказать и об Анне Карениной. При существенном, однако, различии: Аксинья оказалась виновна перед истинной своей любовью, Анна же «пала» лишь в глазах общества. Терзания Анны ложны, перед своим чувством к Вронскому она невинна.

Трагичны ее переживания и особенно трагичны потому, что она не знает об их ложности. Чувством она порывает с общественной моралью, разумом же продолжает держаться мнения общества. Это мнение говорит, что она должна терзаться, должна чувствовать себя павшей и т. д. Не выдерживая всего этого, Анна и накладывает на себя руки, как бы исполняя невысказанную «волю общества». Конец ее под колесами поезда логично вытекает из ее душевной трагедии.

Конец Аксиньи дает нам острее почувствовать вину Григория, тяжесть его заблуждения перед народом. Он обязателен по другой линии, но трагедия Аксиньиного чувства не раскрывает. Трагедия Аксиньи в том, что она, стремясь к чистому, благородному чувству, изменяет ему, топчет свои же светлые стремления.

⁹ Ук. соч. И. Лежнева, стр. 428—429. С. А. Толстая записала со слов Л. Н. Толстого: «Он говорил, что задача его сделать эту женщину только жалкой и не виноватой...» (Н. К. Гудзий. Как работал Л. Толстой. Изд. «Советский писатель», 1936, стр. 219). Шолохов далеко не всё в Аксинье оправдывает объективными обстоятельствами, далеко не всему сочувствует. Нужно видеть, что оба писателя по-своему и жалеют, и гnevаются на своих героинь.

Здесь трагедия ее личной жизни сходна с личной трагедией Григория, и в этом важнейший социальный смысл любовного треугольника в «Тихом Доне».

Посмотрите, какая богатая одаренность чувствами у этих людей — Натальи, Григория, Аксиньи. Как они могли быть счастливы. А они не только несчастны,— они сами топчут лучшие чувства своей души! Трудно найти трагедию более страшную. Если черты «порока» на лице Анны — это ложное мнение о ней общества, то «порочная» красота Аксиньи — словно символ того, что чистая страсть неминуемо будет осквернена в той жизни.

Сходство и различие трагедии Анны и Аксиньи в том, что стремление к браку по взаимной склонности одну приводит к трагическому заблуждению относительно нравственности такого стремления, а другую — к попиранию своего собственного, бесконечно дорогого ей чувства.

Конфликт Анны и Аксиньи с обществом отразил переломную эпоху в отношениях между мужчиной и женщиной. Любовь Григория и Аксиньи, как и любовь Анны, возникает в таких общественных условиях, что еще разрушает брачные узы (лживые узы), но разрушает с тем, чтобы стать основой подлинно нравственного брака. Это как раз те новые взаимные любовные отношения, в которых складывается великое уважение мужчины к женщине, в которых возникает между ними глубокая духовная связь. Шолохов показал не только разрушающую, но и созидающую силу взаимной любви, ее глубоко нравственную цель. В истории Григория и Аксиньи при всей ее сложной и нелегкой правде нет и намека на анархическую «свободу любви».

Любовь Григория и Аксиньи рассказывает о глубоких исторических изменениях во взгляде людей на интимные отношения. Вот почему «Тихий Дон» не только эпопея исторической жизни общества, но и эпопея любви в ее историческом развитии.



ПОЭТЫ ТРЕТЬЕГО ПОКОЛЕНИЯ

(С. ГУДЗЕНКО, М. ДУДИН, М. МАКСИМОВ, С. ОРЛОВ)

Значительные перемены в народных судьбах накладывают отпечаток на искусство своего времени. Перед художниками возникают новые проблемы, выдвигаются злободневные темы, жизнь предстает в ином освещении. Новое содержание влечет за собой и новые формы, распространяются одни жанры и отходят на второй план другие, приобретают популярность те или иные художественные традиции, изменяются принципы типизации явлений действительности. Все это обуславливает своеобразие общего пафоса и стиля искусства каждой знаменательной в жизни народа эпохи.

Вместе с тем на гребне волны общественных потрясений в литературу обычно приходит новый отряд писателей, творчество которых бывает не только полностью подчинено задачам выдвинувшего их исторического момента, но надолго, а порой и навсегда, сохраняет следы влияния определенной эпохи. Так, плодотворная линия современной поэзии выражена в стихах М. Исаковского, А. Твардовского, Н. Рыленкова и других поэтов, одним из главных источников творчества которых послужили в свое время коренные перемены в жизни советской деревни. Это навсегда определило характерные черты их поэзии: пристальное и постоянное внимание к образу нового, социалистического человека — представителя широких народных масс, органическую связь с традициями фольклора и др.

Ближние особенности мировосприятия, сходное представление о задачах искусства, характерный круг тем и художественных образов, общий пафос — все это выделяет писателей одного творческого поколения. И чем важнее в общественном отношении эпоха, выдвинувшая писателей, тем ее следы в их творчестве глубже и заметнее.

Стилевое многообразие литературы складывается, таким образом, не только из различия индивидуальных дарований отдельных авторов, но и благодаря пополнению новыми поколениями писателей и поэтов, творчество которых прочно окрашено своеобразными красками той или иной эпохи.

1

Сразу же после войны критика стала отмечать, что «сейчас уже можно смело говорить о „третьем поколении“ советских поэтов».¹ Н. Тихонов в докладе на X пленуме правления ССП (1945 год), назвав имена С. Гудзенко, А. Недогонова, А. Межирова, М. Дудина, С. Наровчатова

¹ Б. Рунин. Молодые голоса. (Заметки о лирике). «Новый мир», 1947, № 12, стр. 182.

Некоторые из начинающих поэтов находились перед войной в рядах Красной Армии. Их раздумье о героическом, о предстоящих испытаниях было более конкретным. В стихах М. Максимова жило не только чувство готовности к подвигам, но и ясное сознание того, что он и его сверстники предназначены историей для новых сражений за правое дело народов («Пилот», «Письмо ровеснику» и др.).

Молодые поэты писали стихи, рассказывающие о мужестве и преданности гражданскому долгу участников революционного подполья и гражданской войны (М. Дудин — «Ольга», «Маруся Рябинина»).

Однако, воспевая героизм, они крайне условно, по-книжному представляли, что такое патриотический подвиг в реальности. Для них герой это

...порывистый Чапаев
На диком взмыленном коне.

Приподнято-романтический ореол этого образа из стихотворения М. Дудина «Январь. Февраль. А после, после...» (1940 год) показывал, что грезился он очень юным, которым еще

...только снился дым сражений
И тьма тревожная застав.⁴

«Мы не знали любви, не изведали счастья ремесел»,⁵ — вспоминал позже Семен Гудзенко.

Зрелость, а вместе с нею творческая самостоятельность пришли к поэтам во время войны и под ее влиянием.

Война вызвала глубокие перемены в жизни, сознании и мироощущении всех. Перед лицом общей беды померкли, отступили на второй план частные тревоги и заботы. Огромное несчастье сплотило массы, сблизив единими устремлениями самых разных людей. И все же, естественно, существовала большая разница как в силе, так и в характере воздействия испытаний военного времени на духовный мир представителей различных поколений.

Поэты, которые творчески сложились еще в мирное время, в обстановке войны стали по-иному смотреть на действительность, как бы заново открывая для себя сокровенное значение всего окружающего. Особенно те из них, которые стали участниками и свидетелями военных действий. О таком изменении поэтического угла зрения образно рассказал Вл. Лифшиц в стихотворении «Столбы» (1943 год). Много раз виденные, верстовые столбы раскрылись теперь для художника в новом значении. Рядом со взорванными железнодорожными путями, санитарными поездами и другими приметами фронтовой обстановки они явились своего рода обобщающим образом, символом необъятных просторов Родины, трудных военных дорог и многого другого, связанного с солдатской судьбой.

У молодежи не просто изменилось видение жизни. Оно целиком и полностью сформировалось под впечатлениями фронтовой действительности. Для них война явилась той жизненной почвой, которая взрастила и напитала силой их дарования. Ведь она застала начинающих авторов в том возрасте, когда самоопределяется личность и пытливый молодой ум с особенной настойчивостью задумывается о смысле жизни, о назначении человека, о роли искусства, вырабатывает для себя определенный морально-эстетический кодекс. Не в мирных домах, а в страшном кру-

⁴ Михаил Дудин. Стихотворения. Поэмы. Гослитиздат, М., 1956, стр. 12.

⁵ Семен Гудзенко. Стихи и поэмы. 1942—1952. Воениздат, М., 1956, стр. 30.

говороте неизведанных событий и переживаний, на дорогах войны должны были они распрощаться с юностью:

Не от первого холода в звонкой крови,
Не от черствых годов с сединой и морщинами,
Не от первой, от самой горячей любви,
Мы от первого выстрела стали мужчинами.⁶

Интенсивность военных впечатлений была обусловлена и тем, что молодые поэты видели войну не со стороны. Все они были солдатами, прямыми участниками исторической битвы. Двадцатилетний Сергей Орлов в 1941 году бойцом истребительного батальона ушел на фронт, был командиром взвода тяжелых танков, воевал на Волховском и Ленинградском фронтах, в 1944 году горел в подбитой машине. Добровольцем пошел на войну в июле 1941 года и прослужил всю войну от начала до конца студент Московского института истории, философии, литературы Семен Гудзенко. Михаил Дудин был участником боев на Ленинградском фронте. С первого дня Отечественной войны был на фронте Михаил Луконин. Марк Максимов партизанил на Смоленщине. Сергей Наровчатов «воевал в Финляндии и на шести фронтах Отечественной войны».⁷ Галина Николаева была фронтовым медицинским работником. Александр Межиров «в 1941 году окончил среднюю школу и через месяц ушел в Красную Армию».⁸ Такой же путь проделали его ровесники: Евгений Винокуров, Юрий Левитанский, Виктор Урин и другие.

С. Гудзенко, вспоминая позже о том, как он «был пехотой в поле чистом, в грязи окопной и в огне», как нес солдатскую службу в стрелковом батальоне, «под началом у старшин», именно этот свой фронтовой опыт представлял как «вершины», с которых он потом смог «в поэзию сойти».⁹

Главной творческой позицией поэтов явилась позиция солдата, защищающего Родину от смертельной опасности. Этим определилось все: темы, художественный подход к материалу, склад образного видения жизни, сама манера письма.

Все свое внимание поэты сосредоточили на том и только на том, что имело непосредственное отношение к войне, армии, жизни солдата. Их стихам была свойственна большая достоверность, «невыдуманность» материала, подвергнувшегося поэтическому осмыслению. Наиболее последовательным в этом отношении был М. Луконин, который доходил порой до излишнего увлечения в принципе плодотворной тенденцией. В программном стихотворении «Фронтовые стихи» он утверждал, что только реальные приметы каждодневного солдатского быта имеют право на существование во фронтовой поэзии.

Лирика С. Гудзенко, С. Орлова, А. Межирова и др. не была такой деловой, даже «утилитарной», как многие стихи М. Лукониной. Юношески-романтическая открытость как бы предохраняла их поэзию от полного подчинения так называемой «прозе» повседневности. Но как и М. Луконин, они тоже стремились к стиху конкретному, правдиво изображающему подлинную жизнь солдата.

По сравнению с предвоенным периодом изменилось понимание и изображение героического. О подвиге стали говорить — «ратный труд». Теперь описывали поступки людей, обнаруживающие самые высокие

⁶ Михаил Дудин. Фляга. Стихи. Гослитиздат, Л., 1943, стр. 11.

⁷ Молодая Москва. Стихи молодых поэтов. Изд. «Московский рабочий», М., 1947, стр. 47.

⁸ Там же, стр. 59

⁹ Семен Гудзенко. Стихи и поэмы. 1942—1952. Воениздат, М., 1956, стр. 5.

духовные порывы — смелость, самоотверженность. Но характерно, что эти поступки изображались не как нечто из ряда вон выходящее, а как результат естественного движения мыслей и чувств обыкновенного советского человека. М. Максимов в «Балладе о молчании» (1943 год) поведал о подвиге, совершенном безвестным бойцом, который предпочел погибнуть, чем криком о помощи обнаружить врагу своих товарищей. Здесь все, вплоть до интонаций и лексики, просто. Поэт не побоялся «снизить» образ своего героя изображением реалистических, достоверных подробностей гибели героя («Он скорчился в травах и выплюнул ил», «Пошел он ко дну, как топор»). Поэт подчеркивает, что подвиг совершен обыкновенным человеком («Он не был героем, — к чему разговор»). И только заключительные строки стихотворения проникнуты высокой патетикой:

И все же подумал о друге отряд —
Такие на дыбе молчат!¹⁰

Если вспомнить довоенную балладу Максимова «Дуб» (1939 год), в которой рассказывалось о героической гибели партизана, можно заметить, что там подчеркивались внешние, показные признаки «геройства», а образная система содержала немало псевдоромантической вычурности («сытые вороны», «звезды», как «тяжелые слезы», и т. п.).

У каждого из поэтов военного поколения было что-то свое, неповторимое в изображении солдатского героизма. По складу дарования М. Дудин, например, не похож на С. Орлова, С. Гудзенко. Он более эмоционален, любит яркие краски, не чужд любования неожиданным художественным образом. И стихи М. Дудина о героях войны были написаны в иной манере, чем у его поэтических ровесников. Он не жалел для своих героев самых возвышенных слов и сравнений. Однако сами герои, как и у других поэтов-фронтовиков, совершали у него подвиги без всякой позы, просто, естественно, как свой жизненный долг.

«Мы — люди, одержимые конкретностью со дня своего литературного рождения»,¹¹ — отозвался как-то М. Максимов о поэтах «третьего призыва». Содержание большинства фронтовых стихов составляли действительные события, случаи, эпизоды фронтовой жизни. Многие произведения посвящались реальным людям, с которыми поэтам пришлось встречаться на дорогах войны. В поэзии находило место все, что имело отношение к судьбе солдата. Писали и о фронтовых пропалых дорогах, и о солдатской землянке, и о походных котелках, и о кострах на привале. В стихах было запечатлено множество отдельных точных наблюдений, которые в совокупности создавали правдивую картину войны. Так, как может рассказать только лично переживший — участвовавший в сражении, ожидавший сигнала к атаке, бежавший под пулями в наступление — поведали поэты переживания солдата.

В этой достоверности и конкретности заключалось одно из больших достоинств молодой поэзии. В простом, каждодневном раскрывалось великое, и подвиг Отечественной войны предстал как явление массовое, общенародное и притом во всей его конкретной реальности. Правда, нельзя не отметить, что далеко не всегда за конкретными фактами в стихотворении ощущался глубокий лирический подтекст, значительная мысль, обобщение. В стихотворении, например, М. Дудина «Землянка» подробно рассказывалось о том, как строился этот времен-

¹⁰ М. Максимов. Наследство. Партизанские стихи. Изд. «Молодая гвардия», 1946, стр. 51.

¹¹ «Литературная газета», 1947, № 11, 15 марта.

ный солдатский дом. Но в целом стихотворение говорило лишь о том, что землянка, сооруженная своими руками, очень дорога солдату:

Но здесь, где мрак, где воздух спертый,
 Без простыней, без одеял,
 Я спал так сладко, словно мертвый,
 Как никогда еще не спал.¹²

Сравним, как глубоко содержание стихотворения А. Суркова «Бьется в тесной печурке огонь», где землянка — только повод, чтобы ярко передать тоску оторванного от родного дома человека о своих близких, о мире, о счастье. И когда лирический герой этого стихотворения говорит: «Мне в холодной землянке тепло»,¹³ — его слова звучат не похвалой землянке, как получилось у М. Дудина. Стихотворение рассказывает о «негасимой любви», о больших чувствах человеческого сердца, перед которыми отступают все трудности и лишения.

В те годы, когда не было человека, так или иначе не связанного с фронтом, стихи, посвященные даже отдельным фронтовым эпизодам, воспринимались как своего рода поэтические обобщения. Все это: и атака, и отдых после боя, и привал в лесу, и землянки, и серые шинели, и походные котелки — было значительно, интересно и само по себе, как характерная деталь близкой и понятной огромному большинству людей картины — картины войны. И все же молодая поэзия не смогла бы привлечь к себе внимания, если бы она ограничивалась правдивым изображением характерных, но лишь частных моментов фронтовой действительности.

Уже в 1943—1944 годах критики увидели в стихах С. Гудзенко, С. Орлова, М. Дудина и др. отражение большой правды народной жизни в ту тяжелую пору. В рецензии на первую книгу С. Гудзенко «Однополчане» И. Эренбург отмечал, что это стихи «о войне, о горе и о мужестве, о боевой дружбе, о том, как ширилось сердце в наше грозное время».¹⁴ Сила лучших стихотворений поэтов-фронтовиков состояла в том, что идея, содержание были неизмеримо шире и значительнее, чем отдельный факт, случай, образ, составляющий фабульное зерно произведения. Это неременное свойство всякого подлинного искусства нашло своеобразное выражение в молодой поэзии военной поры. Непосредственное участие в великой войне, которая решала судьбы всего мира, обусловило склонность к обобщениям очень широкого, даже планетарного масштаба. В критических статьях не раз отмечалось, что одна из особенностей стихов С. Орлова состоит «в сочетании большой конкретности образов с широтой точки зрения».¹⁵ Эта же черта присуща и ряду других поэтов его поколения.

В стихотворении С. Орлова «Его зарыли в шар земной» могила солдата, отдавшего жизнь за Родину, не просто холмик земли, но земной шар — вечный мавзолей героя. И благодаря этой смелой символической безвестный подвиг русского бойца предстает во всем его общечеловеческом, мировом значении.

С подобным же употреблением образов-символов, образов-обобщений можно встретиться и в поэзии С. Гудзенко, хотя индивидуальная манера последнего в общем не похожа на стиль С. Орлова. Его образы не такие предельно сжатые, чеканно-строгие, повествование более развернутое, стих напевнее. Уже после войны, оглядываясь на пройденный

¹² Михаил Дудин. Фляга, стр. 9.

¹³ Алексей Сурков. Стихотворения. 1925—1945. Гослитиздат, М., 1947, стр. 184.

¹⁴ Илья Эренбург. Стихи солдата. «Знамя», 1944, № 5—6, стр. 221.

¹⁵ С. Владимиров. Две книги стихов. «Звезда», 1952, № 10, стр. 184.

путь и думая о понесенных утратах, Гудзенко представлял не чью-то отдельную судьбу, но всю нашу

планету в холмиках потерь
и в дымке голубой.¹⁶

(«Лирическая хроника»)

Поэтические обобщения при всей своей грандиозности не носили, однако, абстрактного характера, т. к. они сочетали в себе наряду с широтой взгляда реальность, подлинность деталей, придающую идее эмоционально-образную убедительность. Все стихотворение С. Гудзенко «Победители» строится на сочетании двух начал — величия и простоты. Открывается оно развернутым поэтическим образом, который создает настроение торжественности и одновременно необычайной широты авторского взгляда:

Когда мне говорят:
Победа,
я вижу:
звездный небосвод,
многорадальная планета
по кругу вечному идет.

Но вслед за тем в стихотворение вводится индивидуализированный образ победителя:

А над рекою,
на пригорке,
стоит, оглядывая ширь,
солдат в линялой гимнастерке,
который спас от смерти мир.

Как видно, этот образ в свою очередь раскрывается тоже двупланово. Рядом с чертами индивидуальными приводятся обобщающие, свойственные массе людей — народу-победителю. Поэт говорит о своем герое как об отдельном человеке — «юноша плечистый», но дальше возникают все новые и новые черты, укрупняющие образ, возводящие его в символическую фигуру. Он «в сапожищах семимильных» идет «через пески и льды»:

На травах,
и на тропях пыльных,
и на снегу —
его следы.¹⁷

В ряде стихов С. Орлова, М. Дудина, С. Гудзенко и др. война, мир, тишина и т. п. нередко олицетворялись в образе того или иного человека.

И старенький платок кусая,
Упрямо глядя на Восток,
Ждет молча девочка босая
На перепутье трех дорог,—¹⁸

это само ожидание предстает в живом реалистическом образе русской девочки из стихотворения М. Дудина «Нас ждут» (1942 год). С наибольшей силой способность к конкретно-образному воплощению даже общих понятий проявилась в стихах, написанных в честь победы. Поэты-фронтовики сами были завоевателями победы и нарисовали они ее в образе солдата. С. Орлов («Вот человек, он искалечен»), С. Гудзенко («Победители»), М. Максимов («Победа») и др., показывая возвраще-

¹⁶ «Знамя», 1955, № 2, стр. 100.

¹⁷ Там же, стр. 93.

¹⁸ Михаил Дудин. Стихотворения. Поэмы, стр. 27.

ние солдата с фронта, не смягчая при этом трудностей, которые тот преодолел, когда «шел к победе, задыхаясь», говорили, что «этот человек и есть Победа, прошедшая через огонь и дым».¹⁹ У этих поэтов не встретишь стихов-гимнов, стихов-славословий в честь окончания войны. Образ солдата, символизирующего Победу, у них суров, мужествен, но прост, лишен какой бы то ни было картинности. В стихотворении, посвящающем цикл, посвященный победе, М. Максимов писал:

Она знамен, цветов и песен стоит,
каких земля не ведала еще.
А у нее лицо совсем простое,
и скатка через левое плечо...²⁰

Нельзя сказать, что подобное изображение победы — заслуга только поэтов-фронтовиков. Персонифицированный образ победы был создан и некоторыми другими авторами, обладавшими глубокой идейной связью с народом, так ярко обнаружившейся в советской поэзии периода Отечественной войны. О. Берггольц, например, сумела нарисовать Победу такой же, какой она виделась поэтам-фронтовикам («Накануне», 1945 год):

Она стоит на лестничной площадке,
На темной,
На знакомой до конца,—
В солдатской рваной, дымной плащ-палатке,
Кровавый пот не вытерла с лица.²¹

Большая масштабность обобщений при конкретно-образном решении поэтических тем придавала фронтовой поэзии «третьего призыва» характерный колорит определенной раздумчивости, философичности.

Стремление к правдивости поэзии, к ее достоверности своеобразно проявилось еще в одной особенности творчества фронтовиков. В рецензиях на первые книги молодых авторов критики в свое время писали о «грубости» стихов. Объяснялось это юношеской «беспомощностью», «невниманием к отдельной строке, к частностям».²² Такое мнение не лишено оснований, однако полностью оно не представляется справедливым. Обнаженная войной жестокая сторона жизни не могла не произвести особенно сильного впечатления на юношеское воображение. В отдельных случаях это, действительно, привело к тому, что именно ужасы войны — кровь, грязь, смерть натуралистически подчеркивались, а в стиле допускалась торопливость, небрежность (С. Гудзенко, «Баллада об одиночестве»; А. Межиров, «На зимнем полустанке»; М. Максимов, «Прорыв»). С. Орлов полагал, что читатель, «услышав, как в стихах поет свинец», «простит» ему и «в рифме прегрешенье»:

Пускай в сторонку удалится критик:
Поэтика здесь вовсе ни при чем.
Я, может быть, какой-нибудь эпитет
И тот нашел в воронке под огнем.²³

Однако вопрос о «грубости», а вернее — своеобразной суровости фронтовой поэзии значительно сложнее. Нельзя забывать, что стихи эти писались «руками, огрубевшими от стали», в окопах, при зареве пожарищ и грохоте канонады. В поэтических декларациях почти каж-

¹⁹ М. Максимов. Наследство, стр. 82.

²⁰ Там же, стр. 71.

²¹ Ольга Берггольц. Избранное. Изд. «Советский писатель», М., 1948, стр. 87.

²² Лев Озеров. Первая книга стихов. «Смена», 1945, № 7—8, стр. 14.

²³ Сергей Орлов. Третья скорость. Стихи. Лениздат, Л., 1946, стр. 6.

дый из поэтов напоминал о том, что «порохом пропахнувшие строки» он «из-под обстрела вынес на руках»,²⁴ что его «песни рождены» «хриплым и трудным дыханием войны».²⁵ Говорилось об этом не ради «красного словца», но чтобы обосновать определенные черты и свойства своей поэзии.

Война изменила общие эстетические критерии и идеалы. Действительность приобрела более напряженный, жесткий характер, и от искусства потребовалась большая мужественность и суровость. Советская поэзия в годы войны стала строже, оказались вовсе нетерпимыми как риторика, так и внешняя красивость, сентиментальность.

У поэтов «третьего призыва» была своя реакция на требования времени. Они непосредственно видели и переживали войну, а потому ее влияние сказалось в их стихах с большей резкостью и контрастностью. Суровая прививка фронтового опыта вызвала не только шероховатость, неприглаженность стиля стихов, в которых, действительно, нередко встречались «корявые, но жаркие слова». Резкий свет войны по-своему окрасил в глазах фронтовиков «вечные темы» поэзии (природа, любовь, красота), заставив или временно приглушить некоторые из них, или переосмыслить их так, как диктовали нужды военной поры.

Известно, какое большое место заняла интимная лирика в советской поэзии периода Отечественной войны. В стихах А. Прокофьева, М. Исаковского, К. Симонова и др. по-новому зазвучала тема любви как тема женской верности, помогающей солдату в бою, охраняющей его от смерти. Немало было создано и чисто пейзажных стихов, проникнутых патриотическими чувствами. А. Толстой в 1941 году писал о том, что в обстановке грозных и трагических событий войны для русского человека становятся особенно дорогими малейшие приметы Родины. Даже то, «чего раньше, быть может, мы и не замечали, не ценили, как пахнувший ржаным хлебом дымок из занесенной снегом избы,— поразительно дорого нам».²⁶ А. Твардовский утверждал, что «чем бездомней на земле солдата тяжкий быт», тем для него дороже черты мирной жизни, в том числе его дом, его сад, его земля:

...человску на войне,
как будто назло ей,
тот дом и сад вдвойне, втройне
дороже и милей.²⁷
(«Зачем рассказывать о том»)

Как будто в противоположность этому у поэтов-фронтовиков можно было нередко встретить заявления, что человеку на войне «не до природы». В стихах С. Гудзенко звучал мотив противопоставления «бесполезной» красоты природы вещам реального солдатского обихода, каждодневным заботам фронтовой жизни. В «Балладе о знамени» (1944 год) он писал:

Мы не ценили звезды
и соловьев
ни в грош.

И тут же добавлял:

Мы дорожили махрой
и ключевой водой...²⁸

²⁴ Там же.

²⁵ Галина Николаева. Стихи. Кабгосиздат, Нальчик, 1945, стр. 27.

²⁶ А. Толстой. Родина. В кн.: Великая Отечественная война. Литературно-художественный сборник, т. 1. Гослитиздат, М., 1942, стр. 4.

²⁷ А. Твардовский. Стихотворения и поэмы, т. 1. Гослитиздат, М., 1954, стр. 296.

²⁸ С. Гудзенко. Стихи и баллады. «Молодая гвардия», М., 1945, стр. 27—28.

В таком неприятии «вечных тем» было немало от присущей воину сдержанности, скупости в изъяснении сокровенных движений души, сердечных чувств. Фронтовики как бы откладывали на будущее, послевоенное время такие темы, как красота живого мира, любовь, нежность и т. п. В стихотворении «Трава» (1943 год) С. Гудзенко говорил, что пока идет война, поэт не смеет «писать о травах».

Но все это происходило не от душевной черствости или опустошенности. Недаром высказывались сожаления, что «лирика слишком редко разрешается нам войной».²⁹ И когда «лирика» все же пробивалась в стихи, было видно, что светлое, жизнерадостное ощущение жизни, высокие человеческие чувства не только не иссякли, не огрубели у молодежи на фронте, но стали более глубокими и сильными. М. Максимов, которому наиболее присуща декларативная манера, прямо говорил про «неистраченную ласку, за годы битв скопившуюся в нас» («Нет, не угрюмым стал и грубым»). Та же мысль повторялась и в ряде стихотворений С. Орлова, С. Гудзенко, Ю. Друниной и др.

Особая обостренность чувств проявлялась и в настроении лирического героя отдельных, правда, редких стихотворений, касающихся интимных переживаний человека на войне. Показательно стихотворение С. Гудзенко «Оттепель» (1943 год), написанное в форме лирического раздумья. Вот январь, а вода в ручье не замерзает. И в этом образе живучего ручья поэту видится другое упорство и стойкость — неумиряющая любовь к жизни во всей ее красоте и во всех ее прекрасных проявлениях, несмотря на лишения, испытания, невзгоды.

Но хотя поэты и заявляли, что на войне не до стихов о том, как красив «легкий, отчетливый на заре контур сквозных лесов» (Г. Николаева), картины природы не ушли из их поэзии, а только заняли в ней свое, особое место. При этом не у всех поэтов роль пейзажа была одинаковой.

У одних (Гудзенко, Максимов, Орлов) война будто вступила и в природу. Пейзажные зарисовки встречались в их стихах главным образом как средство рассказать о горе, страданиях, несчастьях, принесенных войной:

Только глаза закрою —
тянется шлях степной.
Пыльные сапожищи
черную мнут стерню.
Кажется, люди ищут
долю свою.³⁰

Природа выглядела такой же суровой, запорошенной пылью боевых походов, как и солдаты:

Песок горячий на зубах,
Пыль на траве и тяжесть зноя,
И невысокий куст зачех
От пыли каменного слоя.³¹

(«Пыль»)

Пейзажи рисовались в зловещих красках войны. Окружающий мир предстал в горестных ассоциациях со смертью, кровью, человеческими страданиями. Вот своего рода программное для пейзажной лирики М. Максимова стихотворение «Лето» (1942 год). На какой-то момент

²⁹ Александр Межиров. Дорога далека. Стихи. Изд. «Советский писатель», М., 1947, стр. 24.

³⁰ С. Гудзенко. После марша. Стихи. «Советский писатель», М., 1947, стр. 42.

³¹ Сергей Орлов. Третья скорость, стр. 26.

лирического героя очаровывает, захватывает своей родной красотой «закипающий полдень хмельной» жаркого русского лета, когда все в цвету, в поре полноты и изобилия:

И лето. И птицы. И мята. И зной.
Клубника рассыпана жаром в траве.
У сосен, берез от настойки земной,
От пьяного ветра шумит в голове!

Но никак нельзя забыть, что по этой цветущей земле идет фашист:

...с фургоном обходит леса,
шагает, распаренный, у колеса.

И вся картина сразу преобразуется. Те же березы, сосны воспринимаются иначе, они больше не радуют взора, а говорят о вражеских злодеяниях, о войне, взывают к отмщению:

И кажется, пахнет и мята, как труп,
береза — в бинтах, и в ожогах — сосна.
Клубнику ребята не рвут поутру,—
клубника ребячьей кровью красна.³²

У других поэтов образы родной природы как бы противостояли силам разрушительной войны. В творчестве М. Дудина пейзажные темы звучали как темы непобедимого величия и превосходства жизни над смертью. В стихотворении «Соловьи» (1942 год) это вечное торжество жизни утверждается в образе расцветающей весны с поющими соловьями, с воздухом, пропитанным «ландышем и мятой», с набирающим силы лесом, который «листом и корнем каждым»

С невероятной, яростною жаждой
Тянулся к солнцу, к жизни и к воде.³³

Если у С. Гудзенко страшная тень вражеского самолета, подобно знаку смерти, «крестом перечеркнула травы»,³⁴ а у М. Максимова «клубника ребячьей кровью красна»,³⁵ то у М. Дудина смерть не затеняет жизни своим черным крылом. Поэт показывает эти явления рядом, и здесь он близок к пейзажной лирике А. Прокофьева, А. Твардовского. Во фронтовых стихах автора «Василия Теркина» не переставал звучать мотив бескрайней горечи при виде истерзанной войною земли. Он видел, что поля Родины «мечены» «рытым знаком войны» и все же писал стихи («Ноябрь», «Еще дороги и мосты», «Возмездие»), полные гордого любования невянувшей прелестью, незамутимой красотой отечества. В его глазах не меняла своего облика, не теряла очарования красота русского пейзажа, «родимой земли», хотя над ней «чужое было небо»:

Хотя над ней медовый вянул цвет,
Так смертной гарью от дорог разило,
Когда по ней прокладывала след
Чужих колес и гусениц резина.³⁶

(«Возмездие»)

Подобно этому и у Дудина «цветет на минном поле земляника» и «ландыш, приподнявшись на носок», заглядывает «в воронку от разрыва».³⁷ При этом «живые звенья жизни» изображаются такими ликующе-

³² М. Максимов. Наследство, стр. 54.

³³ Михаил Дудин. Стихотворения. Поэмы, стр. 6.

³⁴ С. Гудзенко. Однополчане. Стихи. «Советский писатель», М., 1944, стр. 44.

³⁵ М. Максимов. Наследство, стр. 54.

³⁶ А. Твардовский. Стихотворения и поэмы, т. 1, стр. 314.

³⁷ Михаил Дудин. Стихотворения. Поэмы, стр. 6.

Обращение к пейзажной лирике не следует, однако, рассматривать как стремление «отгородиться» от более важных и актуальных проблем современности. Сама возможность говорить о красоте живого мира и право замечать эту красоту были для поэтов, вернувшихся с фронтов, знаком, свидетельством того, что войны больше нет. Война во фронтовой поэзии нередко ассоциировалась с картинами обезображенной природы, поруганной земли, поверженной в грязь красоты живого мира. Она воспринималась как сила, убивающая все живое, уничтожающая цветение жизни. Теперь же стали дороги черты и образы живого мира — и «хруст капустный мартовского снега», и «небо первородной чистоты», и «запах смол, о синем лесе память», потому что в своей совокупности все это составляло картину жизни:

Облако за месяц зацепилось,
 За рекой кричали поезда.
 Ничего такого не случилось,
 Только грусть пропала без следа.
 Просто, захотелось оглянуться,
 Постоять у моста, у воды,
 До неба тростинкой дотянуться,
 Прикурить цыгарку от звезды,
 Услышать травы произрастанье,
 Трепет заплуночных планет
 И еще того, чему названья
 В нашем языке, пожалуй, нет...⁴⁰

(«Облако за месяц зацепилось»)

В этом прихотливом сочетании различных образов ощущается желание как бы прикоснуться ко всему живому, удостовериться, что, действительно, и звезды светят, не застланные пороховым дымом, и раздаются звуки жизни, не заглушаемые взрывами, и, главное, сам человек жив.

Такое любовное, восхищенное внимание к «порывам ветра», к «дыханью трав и к песням птичьим» (И. Бауков, «Не говори, что все познал») имело и еще одну причину — эмоциональную обостренность мировосприятия, сложившуюся у людей, прошедших сквозь огонь и смерть.

Великие гуманистические цели, во имя которых поднялись на войну советские люди, сохранили их личности от распада, озверения, заражающих захватчиков. В этой связи вспоминаются герои Хемингуэя («Фиеста»), которых первая мировая война сделала «потерянным поколением», лишив их веры в справедливость, отравив юношеские души трагической безысходностью, скепсисом и равнодушием к жизни. В послевоенной пейзажной лирике поэтов «третьего призыва» обнаружилось как бы «второе рождение» чувств — более глубоких, осознанных и в то же время нежных, тонких. Как раз то, чего недоставало многим ранним произведениям — умения философски осмыслить конкретный факт, деталь — проявилось в этих стихах. В них тема увлеченности красотой природы прозвучала как тема душевной зрелости и чуткости сердца, пережившего большие невзгоды. Горизонт поэтического видения жизни раздвинулся, наполнились глубоким смыслом такие еще недавно неважные и неинтересные сами по себе предметы, явления: «песенка птицы», что «встала у солнца, звеня»⁴¹ (С. Орлов, «Приснилось мне жаркое лето»), раннее утро, когда можно «в седом тумане с косой без усталости шагать» (Ив. Бауков, «И осень хмурую встречаю...»). Лирический герой, «пройдя сквозь все невзгоды», тянется сердцем «к каждому восходу» и славит «каждый новый день...»

⁴⁰ Сергей Орлов. Третья скорость, стр. 64

⁴¹ Сергей Орлов. Городок. Стихи. Изд. «Советский писатель», М., 1953, стр. 27.

И в общем восторженном настроении, и в живом, как бы обновленном интересе к окружающему миру была заключена определенная правда об известном периоде в жизни нашего народа. Такие чувства были пережиты миллионами людей в победные месяцы 1945 года. Но этими настроениями не исчерпывалась вся сложность мироощущения людей, вернувшихся с фронтов. Послевоенная жизнь шла вперед ускоренными темпами. Поэты не могли долго довольствоваться только теми мыслями и чувствами, которые родились у них в первый момент перехода от войны к миру. М. Луконин пишет стихотворение «Утро» (1946 год), в котором оценивает стихи о радостном и свежем восприятии природы всего лишь как первое движение души человека, пришедшего с войны. С. Орлов в стихотворении «Люблю строительства леса» восхищается не красотой живого мира вообще, но той красотой, которая является делом «человечьих рук». Открывавшийся этим стихотворением цикл в книге «Городок» был полемически заострен против бездумно-созерцательного восприятия природы. Многие стихотворения носили как будто специально «пейзажные» названия: «Баллада о цветах», «Звезда», «Сталинградский дождь», «Яблонька», «Весеннее» и т. п. Однако цветы — «царство созданий зеленых», привлекают внимание автора не сами по себе, но как знак всенародной радости по поводу трудовой победы строителей канала. Этими цветами украшен теплоход, идущий из столицы на Дон. Звезды — это не далекие и холодные светила, предмет извечного лирического вдохновения поэтов, но пятиконечные знаки труда на доске выполнения плана конструкторами, прорабами, бетонщиками. Сталинградский дождь — страшный дождь песка, рождаемый бушующими в степи суховеями. Этот дождь лишь повод, чтобы поведать о людях, борющихся с природой, побеждающих своим трудом смертоносные песчаные дожди и т. д.

Поэты настойчиво заговорили о необходимости определить и художественно выразить пафос нового, послевоенного периода, показать героев мирного времени. В стихах содержались призывы и обещания сказать «слово верное» о людях труда, дать такую песню,

Чтоб ее хлеборобы
К себе зазывали,
Чтобы пели и чтобы
своей называли.⁴²

(«Время песне настало»)

Стало заметным стремление пересмотреть свое отношение к войне, переосмыслить ее роль и значение в соответствии с требованиями мирного времени. М. Максимов приравнивал к подвигу солдата на войне дела людей труда («Города», «Новогодняя баллада»). М. Луконин в известном стихотворении «Пришедшим с войны» (1946 год) начал говорить о войне как о пройденном этапе, а о фронтовых подвигах как о выполненном долге. Пафос этого стихотворения составляла жажда новых свершений, жажда созидания:

Нам не отдыха надо
И не тишины.
Не ласкайте нас маркой:
Участник войны.
Нам —
 трудом обновить
 ордена и почет,
Жажда трудной работы
 нам ладони сечет.⁴³

⁴² Сергей Орлов. Поход продолжается. Изд. «Молодая гвардия», Л., 1948, стр. 6.

⁴³ Михаил Луконин. Сердцебиенье, стр. 98.

Поэты рассматривали теперь войну с точки зрения того, чему она научила, как подготовила к делам мирного времени. По словам Максимова, «не только прошлое итожат» слова «мы были на войне!». Они и «для будущего мера»: «столбы, разметившие шлях».⁴⁴

Однако, когда появились первые поэтические отклики на явления послевоенной действительности, выявилось одно серьезное препятствие: у поэтов, прошедших войну, отсутствовало широкое и ясное представление о том, в чем конкретно состоит самое главное и характерное для новой эпохи. За плечами был опыт жизни только военного времени. В отдельных случаях это даже породило стихи, в которых прозвучали мотивы растерянности. В стихотворении «Вступление в поэму» А. Межиров рассказывал, что видит перед собой лишь готовый, загрунтованный холст. Но что именно должно быть нарисовано на этом холсте, ему пока неясно:

На моем холсте одни лишь пятна.
Я мечтаю разобраться в сути...
Суть — проста. Проста и — непонятна
Это люди...⁴⁵

Среди бывших фронтовиков не было, пожалуй, ни одного поэта, который не сделал бы шагов, чтобы преодолеть этот отрыв, расширить свой жизненный кругозор. Подобно тому, как в 30-е годы литераторы отправлялись на стройки социализма, чтобы поближе узнать самих строителей, так и теперь пришедшие с фронта побывали и в освобожденном Закарпатье, и в далеких республиках Средней Азии, и в восстанавливаемом Сталинграде. Евг. Долматовский, вспоминая, каким был С. Гудзенко в первые послевоенные годы, рассказывает, что того «редко можно было встретить в Москве: он был в Курской области на весенней посевной, на Украине на уборке, самолет нес его в Закарпатье, а затем в далекую Туву».⁴⁶

Из поездок по стране были привезены стихи, которые содержали немало отдельных удачных строк и образов, свидетельствующих о зорком художническом глазе, о созревшем мастерстве. Однако в целом эти стихи не удовлетворили ни читателей, ни самих авторов. Выступая на Всесоюзном совещании молодых писателей (1947 год), поэты говорили о самом «наболевшем»: «Нечего греха таить, совещание показало, что если исключить исключения, то наши новые стихи — стихи о труде — пока хуже военных».⁴⁷

В чем же состояла слабость поэтического освоения нового жизненного материала и как случилось, что совсем молодые и неопытные авторы создавали недавно еще интересные, своеобразные и запоминающиеся произведения, теперь же, когда пришла зрелость, их таланты как будто начали иссыхать?

Может быть, в мирные дни поэты изменили тому подходу к типизации жизненных явлений, который сложился в их поэзии периода Великой Отечественной войны? Нет, этого не произошло. По-прежнему их привлекала непарадная сторона действительности, «люди незаметных биографий». Они, солдаты, прикоснувшиеся на войне к будничной, рабочей стороне подвига, и в мирной жизни в любом деле искали его реальную и трудную сторону. С. Орлов увидел в сталинградских степях

⁴⁴ М. Максимов. Ровесники. Стихи и баллады. Омск, 1947, стр. 111.

⁴⁵ Александр Межиров. Дорога далека, стр. 100.

⁴⁶ Евг. Долматовский Поэт-воин «Юность», 1956, № 7, стр. 73

⁴⁷ «Литературная газета», 1947, № 11, 15 марта

не экзотику, но жару, суховей, дождь из песка и пыли, тяжесть труда людей, осваивающих сухую, безводную степь:

Я в степи не видел ковыля,—
Где он, в песнях и стихах воспетый?
Выжженная голая земля—
Вовсе не лазоревого цвета.⁴⁸
(«Катятся мохнатые шары»)

Военные стихи звучали ненавистью к разрушению, смерти. Теперь как самое прекрасное славился труд, созидание. Не случайно многие стихотворения М. Дудина, С. Орлова, М. Луконина и др. были посвящены строителям, лесоводам, агрономам, тем, кто растит жизнь.

И все же глубокого проникновения в существо народной жизни в этих стихах не ощущалось. Они оставляли впечатление поверхностности, были мало эмоциональны.

В молодой поэзии военных лет советский человек предстал в одном главном качестве — как фронтовик. Для авторов само это понятие являлось обозначением лучших качеств. Такой подход сохранился и в послевоенных произведениях, посвященных людям мирного труда. О них писали как о представителях определенных профессий. Героями стали геологи, разведчики недр Башкирии (М. Дудин), плотогонны и лесорубы Закарпатья (С. Гудзенко), бакенщики, паромщики, «доярки, вязальщицы, жницы» (С. Орлов), строители Сталинграда (М. Максимов) и т. п. Но в прошлом, рассказывая о фронтовиках, поэты и сами были фронтовиками. Это позволяло им передавать не только внешние достоверные черты жизни, но и то глубокое, сокровенное, чем все жили на войне. Да и само слово «фронтовик» говорило тогда не просто о роде занятий человека, но совершенно определенным образом характеризовало его и как гражданина, и как личность. Теперь жизнь требовала нового в принципах лирической типизации. Профессиональная характеристика оказывалась недостаточной, так как род занятий не стал так полно и резко обуславливать умонастроения и чувства, как определяло их во время войны непосредственное участие в боях за Родину.

Перед поэтами встал вопрос о сочетании в лирике личного и общенародного. В своих спорах и высказываниях о поэзии они придавали первостепенное значение тому, как «с тактом поставить свое „я“ рядом с образом современника».⁴⁹ Пока что в стихах не было того эмоционального духовного единения поэта и героя, которое позволяет одинаково страстно и правдиво говорить о себе, как об одном из массы народа, и о людях, как о себе. Создавались стихи «о себе», резко отличающиеся по мироощущению и настроению от произведений на темы послевоенных строек. Преимущественно личный, камерный характер приобрела одно время пейзажная лирика в творчестве М. Дудина («Родник», 1952 год). Лирический герой М. Луконина недавно еще, в 1946 году, страстно заявлял протест против такого понимания мирного счастья, которое ограничено узким кругом интимных радостей:

Я вернулся к тебе,
Но кольцо твоих рук—
Не веноч,
Не замок,
Не спасательный круг.⁵⁰
(«Пришедшим с войны»)

⁴⁸ Сергей Орлов. Радуга в степи. Лениздат, 1952, стр. 9.

⁴⁹ С. Гудзенко. Жизнь — первоисточник поэзии. «Литературная газета», 1947, № 11, 15 марта.

⁵⁰ Михаил Луконин. Дни свиданий. Изд. «Советский писатель», М., 1947, стр. 30.

И вот на рубеже 50-х годов он начал вдруг превозносить именно такое «счастье»:

Ты — всё.
 Ты — море,
 ты — гроза,
 вся радость в имени твоём.
 Ты,
 и еще твои глаза,
 и я —
 мы будем все втроем.⁵¹
 («Ты — все»)

Себя авторы ощущали не вместе с людьми труда, созидателями материальных ценностей, а где-то около. Рассказывая, например, о стройках, они присоединялись к тем, кто наблюдает за работой, а не участвует в ней (С. Гудзенко, «Послесловие 1946 года»). Поэты обращались к рабочим, строителям, инженерам с просьбой научить настоящему творчеству:

Конструктор!
 Впусти меня в царство накала,
 в твой мир напряжений, частот и труда,
 чтоб слово пришло и людей окрыляло,
 презрев расстояния и провода!⁵²
 («Радиоконструктор»)

М. Луконин звал к себе тех людей, что строят, сеют. Поэту казалось, что окно между ним и большой жизнью «запорощено»:

Приходите ко мне,
 отдышите,
 оттайте
 иней тот на окне!⁵³

Таким образом, к концу 40-х годов стало бесспорным не только то, что нельзя двигаться вперед, не приобщившись к новым задачам времени. Не менее очевидным оказалось и другое: чтобы голос автора был созвучен умонастроениям и чувствам массы людей, этот голос должен звучать на самой верной, самой чистой ноте, а для этого поэт сам, а не только те, о ком он рассказывает, должен находиться на передовых жизненных позициях. Творческие поездки, широкое ознакомление с разными людьми и их делами способствуют расширению кругозора, более конкретному представлению о действительности. Вместе с тем важно обладать глубоким пониманием новых процессов, определяющих народную жизнь послевоенной стройки, которое дается лишь личным участием в этой стройке на любой из ее площадок.

3

До последней поры отдельные слабые стороны в творчестве поэтов, вернувшихся с войны, принято было связывать с излишней их привязанностью к воспоминаниям фронтовых лет. Раздавались многочисленные призывы и советы поскорее уйти от «прошлого» и обратиться к новым, злободневным темам.

В свое время, когда некоторые из поэтов первого поколения — М. Голодный и др. — при переходе страны к мирному созиданию про-

⁵¹ Михаил Луконин. Стихи дальнего следования. Изд. «Советский писатель», М., 1956, стр. 33.

⁵² М. Максимов. Ровесники, стр. 140.

⁵³ Михаил Луконин. Стихи дальнего следования, стр. 48.

должали видеть героическое только в отшумевших боях, критика имела все основания осуждать подобные «воспоминания о прошлом». Однако у М. Дудина, С. Гудзенко, С. Орлова и их ровесников никогда не было такого отношения к годам прошедшей войны. Все свои мечты о счастье и на войне и после нее они всегда и неизменно связывали только с миром. И хотя память о войне, действительно, и после победы не покинула поэзии бывших фронтовиков, не в этом, а в недостаточной идейной зрелости, как было показано выше, заключалась слабость этой поэзии в первое послевоенное время.

Память о войне не могла уйти из поэзии, как она никогда не уйдет из сознания всех, участвовавших в исторических событиях 1941—1945 годов. Другое дело — те формы, в которых эта память проявлялась. Здесь-то и видно, в каком направлении развивалось творчество поэтов третьего поколения после войны, как стремились они к созданию лирики общенародного звучания, как достигали подлинной современности

Наряду с сюжетно-описательными произведениями, которые явились своего рода разведкой нового жизненного материала, одновременно создавались стихи и чисто лирического склада. Содержанием их были не столько события послевоенной действительности, сколько чувства и мысли, какие выдавали в авторах бывших фронтовиков, постепенно включающихся в ритм новой, мирной жизни. И здесь-то следы перенесенной войны были наиболее ощутимы и глубоки.

На первых порах недавнее прошлое сказывалось главным образом в характере мироощущения, в том, как видится поэту мир, слышатся звуки, воспринимаются краски и запахи. Все вокруг представлялось в образах, ставших привычными, внедрившихся в сознание на фронте. Впечатления и картины войны преследовали и мерещились во всем:

Идешь — и видишь злобный свет
пожаров и ракет.
Уснешь — и чавкает в ушах
вчерашний марш — болотный шаг.⁵⁴
(«Москва»)

Лирический герой М. Максимова видел перед собой не просто улицу, дома, не просто шел, не просто замечал всю обыденность мирной жизни, но, как бы вновь и вновь переживая окончание войны, не переставал радостно удивляться тому, что

Здесь улица, а не река,
дома, а не костры.⁵⁵

С. Гудзенко рассказывал, что для него

Осенний дождь стучит о подоконник
пока еще
осколками свинца.
Пока еще
восходы и закаты
солдатской кровью крашены .⁵⁶
(«Памяти ровесника»)

Со временем подобные ассоциации отступали, переставали быть такими навязчивыми и непрерывными, но зато укреплялось другое — общий взгляд на жизнь сквозь опыт фронтовых лет.

Метафорический строй поэзии М. Дудина, С. Орлова, А. Межирова, Ю. Друниной и др. остается пронизанным сравнениями из жизни военных лет, но характер и направленность этих сравнений меняются.

⁵⁴ М. Максимов. Наследство, стр. 75.

⁵⁵ Там же, стр. 73.

⁵⁶ Семен Гудзенко. После марша, стр. 16

Во время войны поэты нередко прибегали к сравнениям, напоминающим о мирной жизни. Но в тех сравнениях обычно не заключалось ничего, кроме только напоминания о довоенном времени, дорогом сердцу каждого фронтовика:

Регулировщик под сосной,
Как стрелочник, стоит.
В высоком небе белый след,
Как тропка через лес...⁵⁷

(«Кузнечики стучат в траве»)

Теперь же, чем дальше, тем более, даже отдельные и как будто случайные в мирном стихотворении образы военного характера существуют не для напоминания о прошлом и не только как выражение авторского восприятия тех или иных явлений. В сравнениях с предельной точностью образно раскрывается внутренняя сущность изображаемого. Даже самые тонкие душевные переживания находят аналогии в явлениях фронтовой действительности. У Дудина «тоска разлук» сравнивается с опустошающим огнем. Передавая особое душевное состояние тревожной надежды и ожидания, поэт пишет:

Боясь взорваться, как на минах,
Надежда тихая стоит.⁵⁸

(«Я слишком долго был счастливым»)

Опыт лично пережитого подсказал эти образы, понятные каждому, но способные родиться в сознании лишь того поэта, для которого и мины, и огонь, и блиндажи, и «поля неоконченных битв» — все это реально, связано множеством ассоциаций с другими вещами, явлениями и понятиями, прочно укрепились в сфере чувств, в самом складе поэтического мышления.

Когда М. Дудин, С. Орлов, С. Гудзенко и их ровесники поднимаются в своей послевоенной лирике на высоту передовых идей и мыслей современности, «военный» подход к поэтическому решению тем не только не мешает художественности произведений, но составляет их своеобразие и силу.

Счет времени они ведут от войны. Об этом говорят даже названия отдельных сборников стихов, появившихся после 1945 года: С. Гудзенко «После марша» (1957 год), С. Орлов «Поход продолжается» (1948 год), М. Максимов «Десять лет спустя» (1956 год) и т. д. Стихи проникнуты стремлением привнести в мирную жизнь то лучшее, что сформировалось и окрепло в характере человека на войне — то же бескорыстие и самоотверженность, то же чувство долга, то же бесстрашие солдата перед трудностями. Мирная жизнь воспринимается и изображается не как возвращение к спокойному, тихому существованию после бурных и грозных лет войны, но как продолжение боя за новые рубежи. М. Максимов взял эпиграфом к циклу стихов «Утро солдата» следующие строки:

Мы путники. Не грезить о покое
мы возвратились к отчему порогу,
а чтоб винтовку заменить киркою!
умыться после странствий. И — в дорогу!⁵⁹

Через весь цикл проходит это ощущение жизни как боя в новых условиях и за новые цели. Строители — бойцы, отдых — привал, жизнь — вечный путь, стремление вперед, наступление.

⁵⁷ М. Максимов. Ровесники, стр. 79.

⁵⁸ «Нева», 1957, № 3, стр. 4.

⁵⁹ М. Максимов. Ровесники, стр. 75.

Другие не так прямолинейны в сопоставлениях мира и войны. Но в подтексте их поэтических образов заключается все тот же взгляд на жизнь, принадлежащий солдату в высоком смысле этого слова, т. е. человеку-борцу, вечному путнику, спешащему туда, где трудно, где прорыв, где дороги зовут вперед и вперед.

Высшим мерилom дел и поступков людей мирного времени стали для поэтов подвиги фронтовиков и великие жертвы, понесенные на войне.

Через лучшие стихи М. Дудина, например, проходит одна дорогая ему мысль — о великой ответственности живых за право жить на земле, о том, что люди не должны забывать о лучших сыновьях народа, погибших, чтобы теперь можно было свободно жить, дышать полной грудью, творить. «Военные» образы его стихотворений («Мне все здесь дорого и свято», «По горизонту черные туманы», «Поныне на полях Европы» и др.) не просто дань прошлому. За ними скрывается беспокойство, желание, чтобы люди жили энергичнее, в полную силу, как бы вдвойне — и за себя и за тех, кто погиб. Лирический герой М. Дудина говорит:

Я сорок жизней на себе несу —
Вот почему я так до жизни жаден.⁶⁰

(«Слово о мире»)

Память о войне заставляет героев С. Орлова быть более строгими к себе. В стихотворении «Над пирогами и борщом» (1957 год) поэт рисует обыкновенную вечеринку, то, что называется «бытом» — «с пирогами и борщом», «со студнем и вином». Но над всем этим вдруг зазвенела песня фронтовых лет. И сразу меняется настроение, люди отмечают в сторону все мелкое, суетное, что прокрадывается порой в жизнь:

И спор, как сор, и хмель долой,
И в сторону вино.
И лозунг тот — хоть час, да мой —
Сосед забыл давно.⁶¹

Под фронтовую песню они вспоминают не просто войну, но то, как на войне мечтали о мирной жизни, какой прекрасной хотели ее сделать.

В 1957 году были опубликованы новые поэтические циклы М. Дудина («Сосны и ветер») и С. Орлова («Из записной книжки»), которые свидетельствуют о дальнейшем творческом развитии этих поэтов, об органическом приобщении авторского «я» к существованию народной жизни.

Хотя внешне это в основном лирика «вечных тем»: природы, любви, счастья, нестаряющего сердца и т. п., — стихи по-настоящему современны. В них раскрываются некоторые типические черты в строе чувств, в переживаниях советского человека 50-х годов. Картины природы, пейзажи — будь то великолепие морозного дня («Ни прихотью, ни силой, ни тоскою»), или сосны, встречающие грудью ветер на морском берегу («Сосны по берегу»), — являются для М. Дудина не самоцелью. Образ сосновой рощи, которая выросла там,

Где ветер, набегающий со взморья,
Гудит в вершинах и несет по склону
Сыпучий снег с песком сыпучих дюн...—

понадобился поэту, чтобы высказать свое мироощущение, соотнесенное с типическими чертами духовного мира массы людей. И здесь опять-

⁶⁰ Михаил Дудин. Стихотворения. Поэмы, стр. 85.

⁶¹ «Нева», 1957, № 8, стр. 89.

таки жизненный опыт фронтовых лет позволил поэту не только подметить эти черты, но и по-своему показать их. Кого-нибудь другого вид этих прибрежных сосен мог поразить, привлечь совсем иным, натолкнув на определенные ассоциации, близкие его сознанию. М. Дудину же показали интересными, достойными поэтического пафоса упорство, несгибаемость борющихся со стихией деревьев. Именно эти качества затронули его сердце, потому что сам он, как и его ровесники, прошел через героическую борьбу, которая навсегда закалила характеры, сделала их стойкими и непреклонными. Поэтому не камерным переживаниям одиночек, но высоким гражданственным чувствам народа, победно прошедшего сквозь тяжелые испытания, отвечают лирические строки стихотворения:

.. Мы, словно эти сосны
По берегу, все в садах и шрамах,—
Корявые, высокие, прямые,
Ломаемся, но не умеем гнуться.⁶²

(«Сосны по берегу»)

Такова особенность и любовной лирики в названных циклах М. Дудина и С. Орлова. Это переживания человека, у которого позади война:

Походные костры и бивуаки,
Забутые могильные курганы
И серый пепел страсти и раздумий
На рано поседевших волосах.⁶³

В стихотворении М. Дудина «Я слишком долго был счастливым» говорится как о давно прошедшем о том времени, когда все было по-юношески легко и просто, «был мир гласт, цветаст и ясен». Все это отделено от сегодняшнего дня трудной судьбой, глубинами «раздумий тяжких и обид». И все же в душе лирического героя живет не только «надежда тихая», что любовь не ушла, он тянется к этой любви, и она снова с ним.

Стихи утверждают, что трудная, но героическая судьба лишь обострила чувства людей, сделала их восприимчивее к радостям, усилила тягу к счастью, к душевно богатой, полнокровной жизни.

В самом композиционном построении стихотворений отражено это ощущение нелегкости счастья, в которое после всего пережитого трудно поверить, но хочется верить и верится. Как бы издалека возникающая и расцветая все красочней и богаче, от строки к строке ширятся чувства героя. Характерны интонации, передающие настроение лирического героя стихотворения С. Орлова «Голос первой любви моей. . .» В начале голос первой любви, который

Вдруг окликнул, заставил на миг замереть
И звучит до сих пор обещанием счастья. . .—

этот голос — поздний, напрасный. Человеку что-то вдруг напомнило о первой любви, но это чувство так далеко, что говорится о нем вопросительно, с каким-то отчужденным удивлением:

Голос первой любви, как *он* мог уцелеть?

Вторая строфа полна воспоминаний о том, что стоит между сегодняшним днем лирического героя и его ранним чувством. В памяти

⁶² «Нева», 1957, № 3, стр. 7.

⁶³ Там же.

встают бесконечные фронтовые дороги, «где отстать — хуже, чем умереть», пожарища, кровь и смерть. Но, — что очень важно, — эти воспоминания не удаляют человека от его давних чувств, а наоборот, делают их ближе, дороже. И строфа заканчивается уже не безличным вопросом, но прямым обращением к голосу первой любви, которая дает о себе знать, живет где-то совсем рядом:

Голос первой любви, как ты мог уцелеть?!

Юность вспоминается в ярких образах и неутраченных ощущениях, говорящих о том, что не случайно голос первой любви встревожил человека.

На тесовой калижке снежок тополиный,
Холодок первых губ, как ожог, не стереть. . . —

такое доступно только ясному и молодому сердцу, не зачерствевшему в трудностях и не увядшему в невзгодах.

Эта лирика утверждает неиссякаемость светлых чувств и богатство души человека, шедшего в жизни нелегким, но славным путем. В этом главное достоинство новых стихов М. Дудина и С. Орлова.

Творческий опыт фронтовых лет и особый склад поэтического видения мира выступает как идейно-художественное приобретение и в тех случаях, когда поднимаются темы прямой, открытой злободневности. С. Гудзенко в «Балладе о трубке» (1950 год) передал полуправдивую-полуфольклорную историю о том, как в передышке между боями солдаты смастерили вишневую трубку окопной работы, которая потом стала для них своего рода знаком дружбы и верности:

Идет сталинградская трубка
по кругу друзей,
по кругу друзей.
И надежно она
от смертного лязга
и атомной вьюги
шершавой ладонью
защищена!⁶⁴

И то, что голос в защиту мира прозвучал в «Балладе о трубке» от имени победителя в прошедшей войне, сделало это стихотворение, как и стихи на ту же тему М. Дудина («Слово о мире»), М. Максимова («Чужой голос») и др., по-своему весомым и убедительным.

Позиция человека, который завоевал в смертельных боях сегодняшнюю жизнь, а потому имеет заслуженное право предъявлять к этой жизни высокие требования, сказывается и тогда, когда поэты обращаются к изображению отрицательных явлений действительности. В стихотворении М. Дудина «Зачем лукавить, — ты красива» эта жизненная позиция бывшего фронтовика выражена не прямо. Поэт рисует красавицу:

И взлет бровей, и тонкий нос,
И чуть подкрашенная грива
Густых каштановых волос. . .⁶⁵

Уже в этом описании чувствуется налет неприязни автора. Однако открыто он выражает свое осуждение красивой бездельнице (а шире —

⁶⁴ «Знамя», 1955, № 2, стр. 92.

⁶⁵ «Нева», 1957, № 3, стр. 8.

вообще показной, внешней красоты) тем, что ставит рядом с этой женщиной другую, ровесницу первой, но солдатку:

...Сурово прописало время
Черты открытого лица.
На лбу глубокие морщины,
И в черных косах седина.
Трех ребятишек без мужчины
Попробуй, выпестуй одна.⁶⁶

В сопоставлении с судьбой женщины, жизнь которой была связана с войной, тускнеет паразитическая самовлюбленная красота той, что, «небрежно пальцами ломая», ест «солдаткой выращенный хлеб».

Если во время войны для С. Орлова, как и для других поэтов его поколения, уже слово «фронтовик» служило положительной характеристикой, если в первые послевоенные годы профессия характеризовала героя, то теперь поэту важна жизненная позиция человека. Больше того, именно фронтовое прошлое человека заставляет с особой требовательностью и строгостью посмотреть на то, как он живет теперь. Не предметы материального благополучия вызывают возмущение у С. Орлова в стихотворении «На даче», как это показалось критику В. Назаренко («Вечерний Ленинград», 1957, № 204, 29 августа). Гнев поэта направлен против того, что порой эти предметы становятся идеалом счастья. И подобное счастье — убогое, мещанское, отгороженное от «прямых, ничего не прощающих взоров» народа «высоким тесовым забором», — несоизмеримо с той мечтой о счастье, которая вдохновляла когда-то фронтовиков на геройство. И в этом напоминании сила и убедительность стихотворения.

От творческих традиций, сложившихся в военные годы, идет и жизненно-конкретное, а не возвышенно-неопределенное представление о силах, которые протестуют против того, что довелось увидеть поэту за «тесовым забором». Это вся наша жизнь. Вот она, ее не спрячешь за высокий забор, не укроешь от чужих глаз, не присвоишь:

День был днем, миром — мир
И простором — простор,
Он шумел,
Не привыкший сдаваться на милость,
Тыщей рек, лесом трав
Вызывая на спор...
Неделимое солнце
По небу катилось...⁶⁷

Призывая полностью отрешиться от военных ассоциаций, критики не учитывают того обстоятельства, что там, на войне, сложилось мировоззрение и творческие принципы поэтов «третьего призыва». Опыт военного времени навсегда стал для них собственной точкой зрения, тем личным, неповторимым, что обязательно должно быть в лирической поэзии, иначе она превратится в холодное и никого не трогающее стихосложение.

Поэты третьего поколения — наши современники. Их творчество находится в процессе развития, и пока еще рано подводить итоги литературной судьбе этого отряда советской поэзии. Но уже то, что создано М. Дудиным, С. Орловым, М. Лукониным, А. Межировым и другими в годы Великой Отечественной войны и после нее, позволяет видеть

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ «Нева», 1957, № 8, стр. 91.

в творчестве этих авторов плодотворные художественные достижения, обогатившие нашу поэзию своеобразными в своей мужественной суровости стихами о жизни русского народа в одну из наиболее знаменательных эпох его истории.

После войны литературные пути отдельных авторов разошлись, так же как разошлись их жизненные пути.

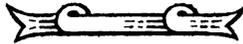
В 1953 году тридцати лет от роду умер талантливый поэт Семен Гудзенко.

Одни из авторов стали много сил уделять переводческой деятельности (М. Максимов, А. Межиров). Другие перешли на прозу. Из них наиболее заметно проявила себя Г. Николаева.

Творческое развитие тех, кто и после войны продолжал напряженно работать в лирическом жанре, оказалось сложным, сопряженным с поисками, с трудностями некоторого пересмотра сложившихся принципов в соответствии с новыми требованиями жизни. Но направление этих поисков было плодотворным, оно вело поэтов к массам, к лирике широкого общественного содержания.

Последние произведения М. Дудина, С. Орлова, М. Максимова, Ю. Друниной обнаруживают положительную тенденцию к раскрытию более глубоких и типических черт характера человека социалистического общества.

Участие в общенародном подвиге борьбы с фашизмом явилось для поэтов третьего поколения объединяющим началом, источником поэтической силы, оригинальности и залогом дальнейшего развития. Будущее этих поэтов связано с постижением нового содержания жизни, открытием новых тем при сохранении всего лучшего, что сложилось в их творчестве под влиянием великих испытаний Отечественной войны.



ПУТЬ К „ДРУГУ-ЧИТАТЕЛЮ“

(ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА ПРИШВИНА)

1

Нет, не случайно это последнее шеститомное издание Михаила Пришвина (1956—1957), готовившееся писателем еще при жизни, начинается с романа «Кашеева цепь». Всю жизнь работал художник над этим романом. Он был дорог Пришвину как книга о пути к творчеству, которому человек отдает всего себя, без остатка.

Замечательная литература наша дает немало примеров высокого призвания поэта. Но случалось, к сожалению, и так, что писательство рассматривалось как некий род специализации: можно стать юристом, учителем, можно стать... и писателем.

Писательство для Пришвина означало не только труд, пусть радостный, оно было для писателя «единственным выходом»,¹ делом жизни, решавшим коренные для человека вопросы его отношения к миру и места его в обществе. Белинский говорил, что отстранение его от журнала было бы равносильно смерти. Вот так или почти так было и у Пришвина. И когда в 20-е годы, живя в деревне, вдали от редакций, художник временно перестал печататься, он всё же так же, как и раньше, писал, работал впрок. Писать было для него так же естественно и необходимо, как жить, дышать.

Пришвин не любил, когда его называли «творцом» (IV, 308). Он признавал это слишком громким и неуместным. Ведь не только писатель, но и каждый, как считал художник, по-разному принимает участие в творчестве жизни. В то же время он хорошо понимал значение своих усилий как «жизнеутверждения». Ему,— писал Пришвин,— «посвящены все мои сочинения» (V, 302).

Думающий художник — так можно сказать о Пришвине. Мысль писателя не останавливалась ни на минуту. Но раздумья никогда не вводили его в область отвлеченного, холодных и сухих абстракций. Напротив, Пришвин — художник какой-то очень личный, очень земной. Он — как тот, изображенный им, просверкавший подмосковный денек, как листья молодой, только что распустившейся березки, такие «нежные, что только трепещутся, блестят, пахнут, но не шумят» (III, 398). И есть в его писаниях, как и в только что приведенных словах, волнующая целомудренность нравственно чистого человека.

«Человек насквозь русский»,² Пришвин был сыном своей страны.

¹ М. Пришвин, Собрание сочинений в шести томах, т. I, Гослитиздат, М., 1956, стр. 553. В дальнейшем цитируется по этому изданию, кроме случаев, оговоренных особо.

² М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 29, Гослитиздат, М., 1954, стр. 462.

Родная земля! Ее всегда любил писатель: и тогда, когда он вспоминал о ней за границей, и в наши дни — строительства новой жизни. «Чувство родины в моем опыте,— говорил Пришвин,— есть основа творчества» (V, 437).

Сложный путь прошел писатель: от увлечения эстетизмом, ремизовщиной в годы реакции к своеобразному и реалистическому раскрытию в наши дни характера советского человека, героя нашего времени. И сейчас, читая «Крутоярского зверя», «Птичье кладбище», многочисленные очерки писателя, посвященные раскольникам и сектантам, понимаешь, насколько благотворны были для Пришвина-художника события грозного 1917 года.

Но даже в далекие дореволюционные годы, несмотря на свои ошибки и иллюзии, Пришвин принадлежал к прогрессивному крылу литературы, к писателям поколения А. Чапыгина, С. Сергеева-Ценского, А. Толстого. Как и они, Пришвин стал советским писателем. Только в наши дни полностью раскрылось его дарование, очень своеобразное, неповторимое.

В поисках своих, оригинальных решений и раскрывается Пришвин как художник нашей творческой эпохи. Не об этом ли говорит одно из последних произведений Пришвина, ныне известная каждому школьнику книга «Кладовая солнца». «Мы пойдем вот по этой большой тропе, куда все люди идут»,— говорит там «Золотая Курочка» Настя. «Много ты понимаешь!»— обрывает ее Митраша и зовет сестру туда, «где еще никто не бывал» (V, 15). И когда видишь этого героя, большого, настойчивого, не полагающегося на известное, то думается невольно: а не таков ли и сам Михаил Михайлович Пришвин.

2

Кто же так начинает свой писательский путь с поездки в какой-то никому не известный Выговский край, с тем чтобы написать не роман, не повесть и даже не серию рассказов, а очерки... Пришвин начал именно так. «...Я выбрал себе,— писал Пришвин,— медленный, какой-то тележный *этнографический* путь к литературе, смешной для блестящего таланта» (IV, 243).

Между тем в своих скромных зарисовках и очерках Пришвин, по слову Горького, обнаружил незаурядное умение «создавать словами лицо его земли» (IV, 6). Спокойные озера Лапландии и кавказские кручи, бескрайние степи Средней Азии и улыбающаяся ярославская земля, удивительное по своим контрастам Приморье и дорогое сердцу писателя Подмосковье— всё это запечатлел в своих произведениях Пришвин. И становится понятным, почему еще до революции писателя избрали членом Русского географического общества, а ныне книга его «Моя страна» многократно переиздавалась Географгизом.

«В даровании Пришвина,— писал С. Маршак,— поэт соединился с землепроходцем».³ Можно добавить: фенологом, фольклористом. Но страсть к путешествиям была у писателя одной из сильнейших. Он всегда был в дороге, в непрестанном движении.

Традиция русского человека ходить «за три моря», увидеть богатство земли и, рассказав об этом, обогатить соотечественников — эта прекрасная традиция сочеталась у Пришвина с увлечением не менее сильным — охотой. О ней художник талантливо рассказал не только в рассказах, подобных «Смертному пробегу», но и в своих поэмах, жизнеописаниях.

³ С. Маршак. Сила жизни. «Литературная газета», 1955, № 8, 18 января.

саниях («Охота за счастьем»), взволнованных обращениях к молодым охотникам.

Пришвин не мог усидеть, когда слышал над городскими крышами крики пролетающих птиц. Отправляясь в путь, он жил радостью предстоящих встреч с новыми местами, а охота его была далеко не только выстрелами по водоплавающей дичи. Это была охота за словом, за новыми впечатлениями, обогащающими художника, и, наконец, за прекрасной поэтической мечтой.

Ранние путевые очерки писателя — «В краю непуганых птиц», «Адам и Ева» — проникнуты такой влекущей вдаль народной мечтой о сказочной стране Золотых Гор. Она была, очевидно, утопичной, но вместе с ней была воспринята художником неистребимая вера в торжество лучшей жизни на земле. Так еще в то время, когда над нищей крестьянской Россией лишь брезжили первые лучи рассвета, Пришвин-поэт совершал своеобразное путешествие в будущее. А спустя много лет, в наше время, художник писал: «теперь у нас повсюду свои Золотые Горы с новой, свободной жизнью»⁴.

Путешествия Пришвина в наше время, запечатленные в очерках «Дорогие звери», «Северный лес», «Неодетая весна», можно считать путешествиями сбывшейся мечты, которая не была уже «белым перепелом», иллюзией крестьянина Гуська. «Радуйтесь дети, — говорил Пришвин, обращаясь к советской молодежи, — вы живете в такой стране, где можете смело теперь встречать любую свою мечту и говорить ей: „Пусть это будет и не скоро, но все-таки ты, мечта, в моей воле, рано или поздно ты, голубушка, будешь моя!“» (III, 307).

Писатель ездил за тысячи километров в заповедники Дальнего Востока, пробирался по северному сузему не только для того, чтобы раскрыть в новом материале «поэта в душе». Особенно в 30-е годы Пришвин, поставивший «рычаг» свой «на советское хозяйство»,⁵ затрагивал в путевых поэмах существенные вопросы охраны природы, лесовозобновления. Показательно, что и печатались они в журнале «Наши достижения», возглавлявшемся Горьким и призванным показать великие успехи нашей страны.

Поэзия дальних дорог, большой географии родины удивительно сочелась у Пришвина с микрогеографией, путешествием в пределах какой-нибудь малой лесной полянки. И, может быть, как раз здесь ярко сказалось именно пришевское, отличное от всех достижение, благо даря которому, даже дожив до старости, художник не расстался с путешествием. Только теперь оно изменило форму, но при всей своей необычности было, пожалуй, не менее занимательно, чем дальние поездки.

Первой книгой такого не совсем обычного рода у Пришвина были «Родники Берендея» (1926), на которую взволнованно откликнулся Горький⁶. «Когда я стал, — писал в «Родниках» Пришвин, — мир пошел» (III, 15)⁷. И верно мы видим в этой поэтической книге движение жизни и движение вокруг солнца корабля-земли, журчание начинающего шегося ручья и бег самого времени, только не как у И Бунина — к смерти («Последний день», «Последняя весна», «Последняя осень»), а к свету, возрождению («Первая капель», «Первая песня воды», «Первый соловей»).

⁴ М. Пришвин. Моя страна. Географгиз, М., 1955, стр. 12.

⁵ М. Пришвин. Золотой рог. Л., 1934, стр. 90.

⁶ См. М. Горький, Собрание сочинений, т. 29, стр. 476—478.

⁷ См. также М. Пришвин, Собрание сочинений, т. III, ГИЗ, М.—Л., 1928.

Чем зрелее становился художник, тем определеннее двигался он по пути необычного путешествия, к которому, помимо «Родников», отнесем «Фацелию», «Лесную капель», зарисовки последних лет, собранные в книге «Глаза земли». И есть, думается, какая-то глубокая органическая связь между характерным для «микрореографии» стремлением понять в малом великое и лаконизмом записи, которая превращается в сияющую красками весеннего дня миниатюру о природе.

3

Зеленая обложка шеститомника 1956—1957 годов Пришвина даже цветом своим напоминает нам о том лесном и озерном мире, который предстает перед читателем почти на всех страницах его сочинений.

В обращении Пришвина к природе наряду с общественными мотивами было немало личного. Он сам с большой лирической силой рассказал нам, как однажды ушла его Фацелия, а его внутреннее одиночество разрешилось как выход в зеленый мир, и неистраченное чувство свое он отдал природе. Но оно не пропало, не исчезло. Художник воплотил это чувство в словах и так, с бесконечно расширенной весенней радостью душой, он снова приходил к людям, неведомым друзьям, читателям.

«Дорога к другу» — современному человеку нашей страны — оказалась для Пришвина не прямой: она вела через природу. Это осознает и сам художник как одну из существенных особенностей своего творчества. Потому, наверное, даже деревья в его книгах живут понятой нам и оригинальной жизнью: два дерева борются между собой и кто-то побеждает, «березы из темного леса выходят на опушку», деревцо, висящее лишь на ремешке коры, все-таки зеленеет.

Природа, живая и невыдуманная, поражает у Пришвина разнообразием. В его поэмах она выступает как прямое свидетельство красоты жизни, ее могущества, ее неистребимости. Как маленькое солнце, сверкает каждый цветок у Пришвина: «... ирисы от бледно-голубых и почти что до черных, орхидеи всевозможных оттенков, лилии красные, оранжевые, желтые, и среди них везде звездочками ярко-красными... гвоздика». И тут же «бабочки, похожие на летающие цветы, желтые с черными и красными пятнами аполлоны, кирпично-красные с радужными переливами крапивницы и огромные удивительные темно-синие махаоны» (III, 226, 227).

Тот, кто назвал Пришвина певцом природы, был глубоко прав в том смысле, что художник соединял лучшие стороны своей певучей, поэтической души с прекрасным в природе, как это особенно очевидно в поэме «Жень-шень». Но листая «лесную книгу», художник был не только поэтом. «Я чувствую себя,— пишет Пришвин,— упавшим семечком с дерева в этот поток, где наука и поэзия еще не расходятся на два рукава» (V, 438).

Понять, найти причину, объяснить — это так же важно для Пришвина, как слиться с изображаемым в поэзии переживаний. Почему образуются кочки? Откуда возникло это большое отверстие в муравейнике? Каким образом проложил себе путь под снегом ручеек или возникли приствольные чаши весенней воды, откуда пьют птички? Десятки, сотни таких, часто незаметных в тексте вопросов возникают и разрешаются в пришвинских рассказах об охоте, один из которых художник так и назвал: «Загадки леса».

«В лесу,— говорит Пришвин,— я нашел себе источник бесконечных открытий» (V, 596). А открытия достаются нелегко. И действительно,

пришвинская природа это не место отдыха, не предмет умиленного любования. Писатель никогда не мог рекомендовать себя, как Фет:

Природы праздный соглядатай.

Лес и река, луг и озеро — это место раздумий, это лаборатория творчества. Вот потому-то и заключал художник один из своих рассказов знаменательной мыслью: «... в лесу веду себя как ученик, а из леса выхожу как учитель» (IV, 601).

В то же время Пришвин, хорошо знавший труды таких ученых лесоводов, как Г. Ф. Морозов, никогда не представлял природу лишь как некий мертвый объект для изучения. Художник чувствовал зеленый мир своим родным домом, был не гостем в нем, случайно зашедшим на чужой пир. Поэт нашего времени, Пришвин не мыслит себя иначе, как соучастником всего происходящего в природе, ибо без личного участия в окружающем невозможно и само творчество.

Вспоминая предшественников Пришвина в русском искусстве, можно сказать, что в изображении природы художнику были близки Тютчев, Тургенев в его стихотворениях в прозе, в живописи — Левитан. И в то же время и здесь Пришвин оставался самим собой. Открывая зеленую дверь, он видел в природе нечто глубоко созвучное и своим путешествиям и своему писательству — движение. И потому особенно остро ощущал художник неповторимость леса, ручья, весеннего дня.

Сколько раз приходилось нам встречать наступление дня. И кажется, тут всё известно, знакомо, уже описано кем-то и когда-то. Нет, — говорит Пришвин, — «солнечно-росистое это утро, как неоткрытая земля, неизведанный слой небес, утро такое единственное, никто еще не вставал, ничего никто не видал, и ты сам видишь впервые». В «творчестве» природы, как и во всяком творчестве, всё новое, небывалое: «... вот сороки, сверкая росой, вышли на дорожку, — говорит Пришвин, обращаясь к читателю, — завтра так точно сверкать они уже не будут, и день-то будет не тот, — и эти сороки выйдут где-нибудь в другом месте» (III, 399, 400).

Не в этом ли всем существом воспринятом художником ощущении неповторимости прекрасного мгновенья жизни и кроется причина пришвинской еще небывалой зоркости, верно подмеченной К. Паустовским?⁸ Не отсюда ли берет начало характернейшая особенность художника — глядеть «на мир своим собственным первым глазом, как первый человек, вступивший на первую землю» (V, 469)?

Под таким «первым глазом» и происходит пришвинское открытие мира природы, где можно увидеть, как темный лист на снегу, нагретый солнцем, опустился вниз и там «оледенел и сделался доньшком сосуда, наполненного доверху водой» (VI, 230). А «отдыхающие на дереве перелетные птички, — рассказывает писатель, — посмотрели в снегу этот драгоценный для них колодец, стали спускаться и в нем пить и полоסקаться... От их мельчайших брызг над колодцем в полдневные часы повисла маленькая радуга...» (VI, 231). Таких картин, отмеченных особой остротой писательского зрения, немало в богатой кладовой пришвинского творчества.

Но природа для Пришвина не только источник открытий и точных наблюдений, не только свидетельство красоты и силы побеждающей жизни, а и нечто большее в плане широком и философском.

⁸ К. Паустовский, Собрание сочинений в 6 томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1957, стр. 667.

4

В одном из писем к Горькому Пришвин неодобрительно отозвался о пейзаже в романах. Он всегда протестовал против школьного приема вводить (да, именно вводить!) природу в роман или рассказ только как фон, созвучный или, напротив, противоположный переживаниям героев. Нет, природа достойна большего внимания, и в литературе ее роль не может быть сведена к произвольным картинам, «объясняющим» героя. Надо, считал Пришвин, показать ее так, чтобы понять значение связи природы с человеком.

В решении этой задачи у художника рождалась широкая синтезирующая мысль; она не всегда была верна, может быть, и потому, что не ошибается разве тот, кто не стремится найти новое, свое. «Зеленая дверь», в которую вошел художник в годы после первой русской революции, представлялась Пришвину неким выходом из общественного тупика. Там, в мире природы, «о котором культурный человек стонет и плачет», и искал художник «поток огромных исцеляющих сил» (II, 249).

Отзвуки этих ошибочных взглядов можно встретить у Пришвина и в 20-е годы. И много надо было пережить и передумать художнику, чтобы в наше время, «великое и небывалое», понять связь человека и природы в свете усилий советских людей нашего общества — «всего человека», движущегося все вперед и вперед. «Собирается в реку падающая вода,— образно говорит Пришвин в романе-сказке «Осударева дорога»,— и с большим трудом приходит в себя, в свое единство разбитый человек и берет на себя власть над природой» (VI, 154).

Но это в конечном счете правильно понятое отношение человека и природы всегда рассматривалось Пришвиным широко, оригинально. Разве переделка природы — это только строительство каналов, небывалые технические открытия? Как никто другой, верил Пришвин, что настанет время и человек даже свою землю сможет повести «от потухающего солнца к какому-нибудь более горячему светилу» (III, 174). Но величие человека — преобразователя природы Пришвин часто предпочитал открывать в повседневном, показывая его иную, не менее значительную сторону.

И разве не значительно это, что человек, изменяя мир, понял и подчинил прежде всего свою собственную природу. «Преобразование природы,— говорит Пришвин,— и управление ею начинается с себя: с малолетства нас учат управлять собой, и „умными“ мы называем тех, кто научился управлять своей природой, своим талантом» (V, 685).

В свое время Горький заметил, что человек у Пришвина «более гео- и биологичен, чем у других изобразителей его».⁹ Сказать так о произведениях художника последнего периода, подобных, например, рассказу «Заполярный мед», вряд ли возможно. И вместе с тем «суммируя» всё, созданное Пришвиным, нельзя не назвать его писателем, показавшим, что мы живем в природе, и «нашей плотью, кровью и мозгом принадлежим ей».¹⁰

«Сколько лет,— говорил Пришвин,— я работаю в художественной литературе, стремясь разрушить это дурное расщепление сознания на природу „бесчеловечную“ и на человека „бесприродного“, и не вижу конца этой борьбе».¹¹ Вглядываясь в зеркало природы, художник всем

⁹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 24, 1953, стр. 268.

¹⁰ Ф. Энгельс. Диалектика природы. Госполитиздат, 1950, стр. 141.

¹¹ М. Пришвин. Человек и природа. «Кино», 1941, № 4, 24 января.

существом своим ощущал кровную связь с ней, возможность «перекликнуться» с любым из ее жителей. И у писателя рождалось то «родственное внимание», которое придает образам пришвинских зверей — и прекрасной ланке Хуа-Лу, и маленькой Нерли, и смешному ежику — особую теплоту и выразительность

Но в зеркале природы Пришвин видел и другое: то, что делает человека «царем» природы, ее властелином.

Тем и отличается от природы человек, что он творец небывалого, чего нет в природе и не было в мире естественной истории. Великое открытие сделал изображенный в «Родниках Берендея» первобытный дикарь, который начал трудиться. И, может быть, его открытие было не менее значимо, чем подвиг строителя, ученого, инженера. Но нигде так остро не ощущает Пришвин особую значительность человеческого дела, как в маленьком огоньке, разведенном на плоту Настей и Митрашей, выросшими в суровые годы войны.

«Что-то есть человечески независимое даже и от самого солнца в этих наших красных угольках на рассвете», — говорит Пришвин (V, 183), и в этой скромной фразе, в этой независимости от солнца мы чувствуем гордый голос современника, говорящего нам: человек велик в своих стремлениях подчинить природу, его силы в нашем обществе огромны и неисчерпаемы. И нет такого, чего бы он не мог сделать. Не потому ли Зук, герой последнего романа Пришвина (а вместе с ним и сам автор), осознав в лесном одиночестве свою кровную связь с нашими людьми, восклицает: «Как все-таки хорошо быть человеком!» (VI, 258).

Этой высокой верой в безграничные возможности нашего человека дорог нам Пришвин.

5

«Но я ведь, друзья мои, пишу о природе, сам же только о людях и думаю», — говорил Пришвин.¹² Однако это не значит, что человек в творчестве писателя является только в «зеркале природы» в виде мыслей и чувств самого художника, как бы рассеянных в изображаемой им лесной жизни. Правда, художник не создал социальных типов, таких, как, скажем, гончаровский Обломов. Но ряд образов, нарисованных писателем еще в начале творческого пути, своеобразны и содержательны.

Среди героев раннего Пришвина вспоминаются смелый и открытый душою помор, борющийся со льдами, северные крестьяне, сказители былин, поразившие художника своей простотой и искренностью, силой своей веры в подлинность сказки. Всех их объединяет тот чистый и наивно-поэтический взгляд на мир, который невольно напоминает детство.

Высокая поэзия детства, которую художник уловил в северных людях, оказалась не случайной находкой писателя. «Пришвин, — говорил художник впоследствии о себе, — весь в детстве и в родине» (V, 437). Не случайно поэтому Пришвин не перестает говорить с читателем о детстве не только в сборниках «Лисичкин хлеб» и «Золотой луг», но и в своих повестях, романах и дневниках.

Есть у Пришвина прекрасный в своей поэтичности образ ели, темно-зеленой, но с нежной и юной верхней мутовкой, похожей на те вос-

¹² М. Пришвин. Весна света. Избранное. Изд. «Молодая гвардия», М., 1955, стр. 8.

поминания детства, которые хранит человек. Как эта старая ель, был и сам художник, который не старел душой. Таковы и герои его, подобные Лувену. И не потому ли Пришвин писал Горькому (январь 1925 года), что он «моложе молодых»,¹³ а в последние годы своей долгой жизни создал прекрасные образы детей.

Дети, нарисованные художником,— и маленький гимназист Курымушка, и бойкий, как чайка, поморский мальчик Зук, и юные жители Ботика — всё это едва ли не лучшие образы Пришвина. Не случайно детство представляется художнику в его записях как своеобразный идеал. Ведь именно в детстве человек обладает той чудесной непосредственностью, свободой от условностей, чистотой, которая и радует нас в ребенке, как радовало и восхищало Маркса искусство древних греков, которых он представлял «нормальными детьми».¹⁴

Тема детства, внутренне связанная с размышлениями художника о природе и обществе, представлялась особенно важной для Пришвина — советского писателя. Рассказывая о детстве и молодости человека, писатель тем самым как бы своеобразно переключался с современностью, входил в эпоху, которую другой поэт нашего времени назвал «весной человечества», а страну нашу гордо именовал: «страна-подросток». И не случайно, что пришвинские дети — Настя и Митраша из «Кладовой солнца» — это не только участники шумных игр, это маленькие граждане, дети колхозной деревни, свои небольшие силы отдающие, чтоб помочь хорошим нашим людям.

«Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства!» — восклицал Л. Толстой,¹⁵ и в его словах чувствовалась грусть о бесследно ушедшем прошлом. Этот оттенок грусти встречаем и в описании детства у С. Аксакова и у многих других русских писателей. Для Пришвина детство было всегда живо и прекрасно.

С подлинно отеческой нежностью говорил писатель в рассказе «Дриандия» о детях Москвы. С высоким чувством рассказал Пришвин в дни войны о ленинградских детях, не оставленных в беде Родиной. И всегда, когда бы ни обращался к детским образам Пришвин, у художника возникала выношенная им в раздумьях мысль: дети — это не просто маленькие люди, это само будущее в настоящем. Потому-то для художника «ребенок есть движение, свобода, возможность, готовность, доверчивость».¹⁶

И пусть формула художника — «будьте как дети»¹⁷ — приемлема далеко не всегда и вызывает возражения, но есть в ней важное и дорогое нам у Пришвина, что не должно затеряться и пропасть. Ведь художник образами детей и своих «молодо-старых» героев говорит читателю: в нашем движении вперед мы не должны остывать, дряхлеть душой. В этом залог того, что человек не отстанет от времени и усилia свои отдаст тому, чтобы будущее сделать реальностью.

Не потому ли, вспоминая юбилейные торжества свои, художник одобрительно записал слова редактора «Пионерской правды» о том, что Пришвин проповедует среди молодежи передовые идеи современности, указывающие путь к лучшей жизни (V, 341).

¹³ Архив А. М. Горького.

¹⁴ К. Маркс. К критике политической экономии. Госполитиздат, 1950, стр. 226.

¹⁵ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 1, ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 43.

¹⁶ М. Пришвин. Повесть нашего времени. Ярославское книжное издательство, 1957, стр. 312.

¹⁷ Там же, стр. 303, 311, 312.

6

В наступление светлого будущего Пришвин верил глубоко и неизменно. Правда, как поэт Пришвин не говорил о нем определенно и часто представлял его в образах сложных и нечетких — в виде океана, куда вливаются многочисленные потоки жизни; но разве не примечательны слова художника, сказанные им еще в 30-е годы: «... я работаю не только для тех читателей, которые существуют, но и для читателей, которых еще не существует. Я пишу всегда радостно».¹⁸

В своей устремленности вперед Пришвин, бывало, проходил мимо многих конкретных фактов нашей жизни. Это давало повод к неоднократным упрекам художника в несовременности, уходе в «Берендеево царство». В свете задач, выдвинутых перед литературой временем, такие упреки звучали не во всем несправедливо. Действительно, в особенности в 20-е годы, новый человек был художнику не всегда ясен. И в то же время критики не учитывали своеобразия Пришвина, не сумели отделить злободневность от того чувства времени, которое, как замечал писатель, позволяет сделать «открытие современности в несовременных вещах» (V, 545).

Такое «открытие» сделал Пришвин в своей волнующей поэме «Жень-шень», произведении светооткрывающем, большом, романтическом. И не только в образах, а скорее во всей светлой устремленности пришвинской поэмы живет творческий пафос нашего времени и так непрямо выражается мысль о «новой Даурии», как художник называл страну строящегося социализма.

Но не одним только оптимизмом выразил Пришвин наше время. Как старый охотник Мануйло наконец вошел со своим путником в колхоз, так и Михаил Пришвин, художник, верный жизненной правде, пришел со своим талантом к герою всё же иному, чем Лувен,— положительному герою нашего времени.

«Мой современник,— говорит Пришвин,— это не тот, кто устраняется потребителем всего нового, а кто сам участвует в создании нового времени, кто на это душу свою положил».¹⁹ Вот таким-то героем и является фронтовик, коммунист Алеша из «Повести нашего времени» и в особенности сержант Василий Веселкин из «Корабельной чащи». Не Нестор, «не герой на льдине теперь мой идеал,— говорил художник,— а мой друг, никому не известный солдат на войне» (VI, 62).

Пришвин понял, что герой-современник, в отличие от «лишнего человека» прошлого, не только размышляет, но и действует, борется за правду. И в то же время показать своего героя в действии художнику удавалось не всегда. В этом сказалась известная ограниченность Пришвина. Писатель углублялся в мир внутренней жизни героя, его исканий. Но в этой области Пришвин, «сосед Толстому» (IV, 307), вписал в нашу литературу страницу, которая долго не изотрется и не пожелтеет.

Читая последние два тома Пришвина, видишь, какими сложными путями сомнений и поисков приходят к берегам новой жизни люди старого мира — староверка Марья Мироновна, некогда богатый купец Волков. Не сразу находит свое счастье и героиня современности Маша Уланова, своим материнским, желанным участием и заботой помогающая общему и необходимому делу строительства. Но, может быть,

¹⁸ М. Пришвин. Выступление на расширенном пленуме оргкомитета Союза советских писателей. «Литературная газета», 1932, № 51, 11 ноября.

¹⁹ М. Пришвин. Повесть нашего времени, стр. 316.

главный и итоговый результат поисков художника — это правда, большая правда современности.

О ней с детства задумывается герой «Корабельной чаши» Веселкин и, наконец, подобно самому художнику, находит в сжатой и чеканной формуле: «Служу Советскому Союзу». Отдать лучшее свое людям, строящим новое общество, — в этом смысл усилий героев послевоенных повестей и рассказов Пришвина, прекрасная «сердцевина» последнего периода творчества художника, овеянная мыслью о дружбе народов, о мире на земле.

Так бывает всегда: правда обогащает, расширяет круг видения художника. И уже не только лесная полянка, а вся огромная Россия в ее истории перед художником, та страна, которая в дальние и глухие годы вызывала чувство сиротства. Теперь, — читаем мы в «Корабельной чаше», — «время народного сиротства нашего кончилось, и новый человек выходит в историю с чувством беззаветной любви к матери своей — родной земле — и с полным сознанием своего культурного мирового достоинства. Мало того. Мы думаем сейчас, что прежний сирота, утвержденный новым сознанием своей родины и своего отечества, несет с собой правду для всего мира» (V, 76). Так говорит о своем новом герое Пришвин.

7

Какой бы образ, зарисовку или эпизод мы ни взяли у Пришвина, не выбирая, а прямо наугад открыв страницу, везде чувствуется высокая художественная зрелость, умение достигнуть органической соразмерности произведения. И пусть в высказываниях своих писатель не раз сполчался на понятие мастерства, но это не отменяет приговор суда критики, которым Пришвин признан мастером художественной прозы.

Само это понятие «мастер», которое писатель употреблял крайне редко, означало для него в конечном счете умение создавать долговечные произведения искусства. Понятно поэтому, почему Пришвин всегда задумывался над формой своих вещей.

Художник, в чем-то близкий Пришвину по дарованию, Ромен Роллан показал нам творца в образе режущего по дереву Кола Брюньона. Из безжизненного бруска является изображение, яснее контуры, возникает жизнь. Так и для Пришвина было важно не сесть в «готовую форму, как в автомобиль», а создать новую и единственную для данного замысла. Не случайно это признание художника: «...писать... без радостного труда совершенствования формы для меня невозможно...» (IV, 309, 333).

«Совершенствование формы» — это то широкое и большое для художника, куда входили и внутренняя структура вещи, и язык, и жанр. И может быть, слишком громко это слово «новатор» по отношению к скромному художнику Пришвину, но как иначе назвать писателя, который создал новую, не бывалую до него роман-сказку, особый тип поэтической миниатюры, свою, не похожую на гоголевскую и единственную поэму в прозе.

Каждое произведение художника открывается как драгоценный подарок, в котором нас поражает новизна и умение быть щедрым, и еще более та мудрая сдержанность, то искусство прозрачных красок и полутонов, которое роднит писателя с живописцем. Есть у Пришвина какая-то особая естественность, с которой и крик желны, и тончайшее душевное движение героя, и шум строительных работ передаются художником в слове.

О языке Пришвина, писателя, который широко использовал «словесные богатства русского народа», не раз говорили: точный, четкий, ясный. И это действительно так. Художник не любил многословия. Не случайно еще в 20-е годы писатель сочувственно цитировал слова Анатolia Франса: «Самая красивая фраза? Самая короткая» — и добавлял: «В таком сокращении весь секрет мастерства».²⁰ Это было, понятно, не механическое газетное сокращение, а такое, при котором слова как бы «сгущались», превращаясь, по образному выражению писателя, в «особенное вино, побуждающее к творческому действию».²¹

И всё же такие характеристики мало что говорят о пришвинском языке. Он словно студёный ключ летом, вырвавшийся из-под земли, переливается огнями живой задушевной мысли писателя. Не потому ли написанное Пришвиным можно перечитывать без опасения о скуке. Напротив, при каждом новом чтении перед нами раскрываются какие-то новые стороны, новые богатства, заключенные в слове.

У Пришвина есть слова и фразы, которые исчерпывают человека. И если старый служака, становой Кум в «Кашеевой цепи», повторяет свое постоянное присловье «едрена муха», то здесь не только штрих или деталь образа, — в этом весь Кум, больше ничего нет у этого недалекого блюстителя порядка.

Но есть у художника и у героев, близких ему по духу, и другие слова. На первый взгляд они такие же простые, обычные, как вот это слово, полюбившееся Курымушке: Азия. Но прочитайте в роман Пришвина, и за словом вырастут другие слова, целая картина. Уже не обычное географическое понятие, а пылкая юношеская мечта убежать в волшебную страну, да и не детская только, а большая человеческая мечта о счастье своем, народном, великом.

Обычное слово, много раз слышанное нами, словно обновляется в мастерской художника, к нему прибавляется новый, большой смысл. Так рождается пришвинское образное слово, слово-море, слово-океан. Так понятным становится беглое, но, несомненно, очень глубокое замечание Горького о речи Пришвина: «Слова — думают».²²

Горький заметил и другое. «... Прекрасный Ваш язык, — писал он Пришвину, — говорит через разум читателя прямо душе его».²³ В этом всего скорее и состоит секрет пришвинской лирической прозы, к которой не всегда приложимы обычные правила литературного языка. Ведь если выписать эти слова «машинка», «купеца», «Арсея», произносимые старым Лувеном, то в них можно обнаружить разве нарушение грамматических норм. Но в самой поэме «Жень-шень» слова эти являются зеркалом души Лувена, человека большого и чистого сердца. И уже забыта грамматика: искаженные слова являются нам преображенными и прекрасными, как сам герой.

Одна из совершенных пришвинских миниатюр из книги «Глаза земли» называется «Слово-звезда». «Человека того нет, — говорит в ней художник, — а слово остается и летит из поколения в поколение, как свет угасшей звезды во вселенной» (V, 566). Это слово самого художника, которому он отдал всего себя, и потому оно живет и не умирает.

Творчество Пришвина озарено светом нашей эпохи. Можно сказать, что оно подобно светлому березовому лесу, в котором есть широкие просеки. Но попадаются у Пришвина и узкие извилистые тро-

²⁰ М. Пришвин, Собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1939, стр. 96.

²¹ Там же, стр. 177.

²² Архив А. М. Горького, т. VI, М., 1957, стр. 212.

²³ М. Горький, Собрание сочинений, т. 29, стр. 418.

пинки. Такими «тропинками» нельзя не признать высказывания писателя, где он преуменьшал роль сознательного начала в творчестве, абсолютизировал талант как стихийную творческую силу природы.

Однако о Пришвине мы судим не по тем или иным его высказываниям, а по тому, что он дал другу-читателю в своих произведениях. Они же свидетельствуют о неистребимой радости жизни, о торжестве всего светлого, весеннего, о горячей любви писателя к родному человеку и вере его в неминуемое торжество «всеобщего рабочего мая, побеждающего войну» (IV, 529).



ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

И. ГОЛУБ

НЕИЗВЕСТНОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ К. Н. БАТЮШКОВА

В Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР среди рукописей К. Н. Батюшкова обнаружено нами не известное до сих пор его стихотворение:¹

У Волги реченьки сидел
В кручинушке, унылый,
Солдат израненный и хилой.
Вздыхнул, на волны поглядел
И песенку запел.

Там, там в далекой стороне
Ты, родина святая! —
Отец и мать моя родная,
Вас не увидеть боле мне
В родимой стороне.

О, смерть² в боях не так страшна,
Как страннику в чужбине.
Там пуля смерть, а здесь в кручине
Томись без хлеба и без сна,
Пока при<дет> она.³

Куда летите, паруса? —
На родину святую.
Зачем вы, пташки, в цепь густую,
Зачем взвились под небеса? —
В родимые леса.

Всё в родину летит свою,
А я бреду насилу,
Сквозь слезы песенку унылу
Путем-дорогою пою
Про родину мою.

Несу котомку на плечах,
На саблю подпираюсь,
Как сиро<тино>чка <?> скитаюсь⁴
В лесах дремучих и песках,
На волжских берегах.

Жена останется вдовой,⁵
А дети сиротами.
Вам сердце молвит: за горами,
В стране далекой и чужой,
Знать, умер наш родной.

¹ Ф. 19, № 6.

² Ты смерть

³ а. Подкрадется она
б. Пока не явится она

⁴ Иду, иду и спотыкаюсь

⁵ Начато: Жена, ты

Зачем, зачем ре<ка> Дунай⁶
 Меня не поглотил!⁷
 Зачем ты, пуля, изменила⁸

Стихотворение написано рукой Батюшкова на листке, оборотная сторона которого содержит подстрочный перевод XIX оды Горация «К Аристу Фуску», сделанный, очевидно, кем-то для поэта (подобные подстрочники встречаются и на других листах рукописей Батюшкова). Автограф Батюшкова представляет собой перебеленный, но затем переходящий в черновой, текст стихотворения: некоторые строки перечеркнуты и исправлены, три строфы дописаны сбоку, причем последняя не закончена.

Относительно датировки стихотворения можно предположить, что оно написано в 1813—1814 годах, в период участия Батюшкова в Отечественной войне и заграничном походе. К этому времени относится большинство его патриотических стихотворений («К Дашкову», «Переход русских войск через Неман 1 января 1813 года», «Переход через Рейн», «Пленный»).

Догадка о дате создания стихотворения подтверждается еще и тем, что оно написано на листе такой же голубой плотной бумаги верже, с частью водяного знака «МУШ», как рукопись «Певца в Беседе славянороссов»,⁹ относящаяся к 1813 году. В рукописях другого времени такой бумаги не встречается.

Батюшков не включил этого стихотворения в свои «Опыты в стихах и прозе». Расценивая его, очевидно, как незаконченный эскиз, поэт не называет его и в «Расписании» своих сочинений, которое содержится в его записной книжке.

Несмотря на то что автограф поэта сохранялся в его архиве, среди его рукописей, служивших Л. Н. Майкову и другим исследователям, это стихотворение оставалось вне поля зрения издателей и комментаторов Батюшкова и до сих пор не опубликовано.

При всей своей незавершенности найденное стихотворение представляет большую эстетическую ценность и несомненный научный интерес. Оно передает глубокое чувство любви Батюшкова к родине и тоску вдаль от нее. Эта характерная для лирики Батюшкова тема здесь, что очень редко в его творчестве, воплощена поэтом в форме, близкой к народно-песенной. Язык стихотворения отличается простотой и мелодичностью. Особенно примечательно широкое использование поэтом народно-поэтической лексики («кручинушка», «родимая сторона», «пташки», «путем-дорогою», «в лесах дремучих») при совершенном отсутствии устаревших церковнославянских слов.

Однако употребление народных традиционно-поэтических формул в ряде случаев носит чисто внешний характер. Таковы выражения «У Волги реченьки», «На волжских берегах». Употребление этих выражений противоречит содержанию стихотворения, так как солдат, очевидно русский, тоскует на чужбине, он сражался у Дуная («Зачем, зачем река Дунай Меня не поглотила!»). Как же он может тосковать по родине, сидя на берегу «Волги реченьки»? Такое несоответствие может объясняться лишь незавершенностью стихотворения.

Напрашивается сравнение этой незаконченной песни Батюшкова с его известным романсом «Пленный», где описывается скорбь русского солдата во французском плену, «В местах, где Рона протекает». Оба стихотворения очень близки по содержанию. Но в элегии «Пленный» автор полностью находится во власти сентиментально-романтического стиля современной ему поэзии, в то время как в найденном нами стихотворении он значительно отступает от него, приближаясь, как сказано, к народно-песенному складу. Сравним, например, начало обоих произведений. В элегии «Пленный»:

В местах, где Рона протекает
 По бархатным лугам,
 Где мирт душистый расцветает,
 Склонясь к ее водам,
 Где на горах роскошно зреет
 Янтарный виноград,
 Златой лимон на солнце рдеет,
 И яворы шумят,—

⁶ а. И пули каленые

б. Зачем, зачем Дунай

⁷ Ты смерть меня щадила.

⁸ Зачем ты пуля не сразила

⁹ Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, фонд Батюшкова, № 14.

В часы вечерняя прохлада,
Любуясь рекой,
Стоял, склоня на Рону взгляды
С глубокою тоской,
Добыча брани, русский пленный. . .

В найденной песне:

У Волги реченьки сидел
В кручинушке, унылый,
Солдат израненный и хилой.
Вздыхнул, на волны поглядел
И песенку запел.

Надо признать, что и в этом стихотворении в процессе его стилистической обработки народно-песенный колорит постепенно растворяется в сентиментально-романтических красках (исправления: «Ты смерть» на «О, смерть», «Иду, иду и спотыкаюсь» на «Как сиротиночка скитаюсь»). В конце стихотворения песенный склад подменяется элегическим тоном.

Такая нивелировка поэтом стиля своего произведения позволяет предположить, что дальнейшее вынашивание этой темы и привело Батюшкова к созданию романса-элегии «Пленный». Поэт остался верен элегическому характеру своей лирики. Однако обнаруженное стихотворение расширяет наши представления о творческих исканиях Батюшкова и свидетельствует о попытке его разнообразить форму своих произведений, используя традиции народного песенного творчества.



СТИХОТВОРНЫЕ ОПЫТЫ П. Н. ТКАЧЕВА

Стихотворные опыты П. Н. Ткачева — затерянные страницы подпольной поэзии 60-х годов

Многие знают стихи П. Лаврова, который стяжал себе широкую известность таким стихотворением, как «Отречемся от старого мира» — в своем роде манифестом революционного народничества

О стихотворных же опытах Ткачева, по существу, не упоминалось в печати. М. К. Лемке впервые опубликовал ходившее по рукам стихотворение, посвященное М. Л. Михайлову, под названием «14 декабря 1861 Памяти Михайлова» (с датой 18 декабря 1861 года) по тексту тетради, захваченной при обыске у П. Н. Ткачева в 1862 году¹

Вместе с стихотворениями Н. П. Огарева, И. А. Рождественского и П. Л. Лаврова, посвященными М. Л. Михайлову, оно напечатано Н. С. Ашукиным в «Полном собрании стихотворений» поэта,² со ссылкой на публикацию М. К. Лемке и указанием на ту же тетрадь, взятую при обыске у П. Н. Ткачева в 1862 году (стр. 753)

Но ни М. К. Лемке, ни Н. С. Ашукин автора не назвали

Архивные источники свидетельствуют, что это стихотворение было обнаружено и изъято у П. Н. Ткачева при обыске 17 ноября 1862 года вместе со «стихами преступного содержания», как гласит заключение следственной комиссии³

В протоколе перечислены следующие стихотворения «Движение вперед», «Памяти Михайлова», «Дорожные грезы», «Памяти Павлова», «Христово воскресение», «Народное гулянье», «Друзьям». Все они сохранились в деле

«Обо всех этих сочинениях Ткачев показал, что авторов их не знает, переписывал их в разные периоды своей жизни, некоторые еще бывши в гимназии. От кого послучил, он также достоверно упомянуть не может, впрочем не разделяет идей, в них выраженных»⁴

В показании, опубликованном М. К. Лемке⁵ Ткачев подробнее рассказывает об этих стихотворениях так: «Найденные у меня стихотворения списывал я в разные периоды моей жизни, некоторые тогда еще, когда я был в гимназии, а потому я теперь решительно не могу сказать, от кого я их всех доставал. Помню, что стихотворение „Памяти Михайлова“ дал мне студент Пиотровский, с которым я познакомился в Кронштадте*. Последние три стихотворения получил я от одного господина, ино странца Неймерса, с которым я познакомился на лекциях в Думе. Он мне говорил, что списал их из какого-то русского заграничного издания. Кто сочинял их, он сам, наверное, не знал. Раз он мне сказал, что Огарев, другой раз, что Блюммер. Спisyвал я эти стихи обыкновенно под первым впечатлением минуты. После, когда я их, с более холодным рассудком перечитывал, то я в них ничего более не видел, как только громкие фразы да пустую болтовню. И так как я не считал эти стихи чем-нибудь важным, то и не торопился слишком уничтожить их. Некоторые, впрочем, я хранил ради смеха, как, напр., стихотворение „Воскресение Христово“, автор которого, между прочим, до того увлекся, что забыл то время, в которое мы живем,

¹ См. Мих. Лемке. Политические процессы в России 1860-х гг. Издание второе. Госиздат, М.—Пг., 1923, стр. 136—137

Отрывок из стихотворения «Дорожные грезы» напечатал Н. Л. Бродский в статье «Декабристы в русской художественной литературе» («Каторга и ссылка», 1925, № 8(21), стр. 202), не приписывая его Ткачеву

² М. Л. Михайлов. Полное собрание стихотворений. Academia, 1934, стр. 643—644

³ Дело III отделения, 1 экспед., 1869 г., № 115, часть 2, л. 220

⁴ Дело Правительственного сената, 3 Департамента, 1 отделения, 1863, № 7, т. 7, лл. 196—197, т. 11, лл. 313—314

⁵ Мих. Лемке. Политические процессы в России 1860-х гг., стр. 585—586.

* Тогда уже умерший — Примечание М. К. Лемке

говоря, напр., что ангелы поют; забыл о том, что кажется о дне освобождения или воскресения — 18 веков (sic!) По стилю своему впрочем, это стихотворение может быть отнесено скорее к 18 столетию, к периоду первой французской революции, чем к 19 веку. Не менее забавно стихотворение „Движение вперед“... Ни списывать этих стихотворений, ни даже читать, я их никому не давал».

Несомненно, здесь явная конспирация, отказ от признания за собой «преступления», авторства «возмутительных стихов».

Подвергнем анализу это показание и убедимся, что Ткачев сделал все обдуманно, чтобы отвести от себя обвинение. Ссылка на умершего студента Пяотровского, на которого ссылались и другие арестованные в 1861 году (например, Николай Васильев),⁶ как и указание на иностранца Неймера, вводила в сторону от Ткачева. Оценки стихотворений «Движение вперед» и «Воскресение Христово» (в подлиннике оно названо «Христово воскресение») явно затушевывают подлинный их смысл.

Поэтому нам кажется, что попытка Ткачева отклонить от себя авторство «преступных» стихотворений не может иметь значения в глазах историка. В объяснениях Ткачева протупает замаскированное желание ослабить интерес к стихам, придать им невинный смысл и доказать случайность их хранения. Однако перед нами не альбом молодой девушки, которая могла бы собирать годами на память «чужие» стихи, а тексты подлинно революционных стихотворений, пронизанных острым политическим смыслом, представляющих собой отклики на волновавшие общество события 1861—1862 годов (ссылка М. Л. Михайлова в декабре 1861 года, ссылка проф. Павлова в марте 1862 года).

Цикл этих стихотворений в целом правдиво рисует настроения и убеждения революционного демократа 60-х годов.

Ткачев-гимназист не мог записать себе на память все эти стихотворения, ибо некоторые из них связаны с событиями, происшедшими после окончания им гимназии (в 1861 году). Правда, отдельные стихотворения могли быть им написаны еще в то время; это «Движение вперед», датированное 25 декабря 1860 года, и, возможно, стихотворение «Вопросы», датированное 1861 годом (без обозначения месяца). Но это самые ранние стихотворения.

Другие 5 стихотворений датированы второй половиной 1861 года и первой половиной 1862 года. Иными словами, они приходятся на время пребывания Ткачева в университете.

Пометы, которые сохранились на обложке тетради, подтверждают нашу версию об авторстве Ткачева. Здесь мы видим надписи рукой Ткачева: «1862. январь. Петра Ткачева». Все стихотворения писаны также его рукой.

Далее, если бы это были стихотворения других авторов, они могли бы появиться за их подписью в печати. Но этого нет.

Стихотворные опыты Ткачева были погребены под архивной обложкой на одной из многочисленных пыльных полок архивохранилища в течение почти ста лет, — и мы до сих пор их не знали.

Однако документальные материалы еще не дают полных оснований для подтверждения нашей гипотезы; об авторстве Ткачева нет также никаких свидетельств современников. Поэтому мы можем опереться лишь на внутренние признаки, на содержание стихотворений, выражавших настроения того круга молодой России, к которой принадлежал в 60-е годы П. Н. Ткачев.

Анализ содержания этих стихотворений подкрепляет вывод, что Ткачев — несомненный их автор, — «сочинитель», как говорится в деле III отделения.

Все стихотворения близки по времени (1860—1862 годы), они пронизаны единым целостным настроением автора.

Написанные в период 1860—1862 годов, они дают возможность охарактеризовать идейную позицию Ткачева в тот момент, когда сильно были идеи и влияние Чернышевского, когда выступали ближайшие единомышленники великого революционного демократа: в поэзии Н. А. Некрасов, М. Л. Михайлов, Н. А. Серно-Соловьевич, в прозе и публицистике М. Е. Салтыков-Щедрин, В. А. Слепцов и др.

Разумеется, стихотворные опыты шестнадцати восемнадцатилетнего юноши не стихи зрелого поэта; упреждения в стихах Ткачева — непосредственное выражение мыслей и чувств, обуревавших юношу, мало искушенного в поэзии.

Эти опыты имели чисто практическое назначение как «самовыражение» будущего революционера и отражение идейных поисков и настроений некоторого кружка молодежи, сторонников демократического миропонимания. Такая поэзия звала к революционному делу, говорила многое сердцу будущих борцов из блестящей плеяды революционеров 70-х годов.

Стремление воспеть свободу тянуло к стихам, влекло к Некрасову, отзвуки поэзии которого слышны в стихотворных опытах Ткачева. Свобода в 60-е годы говорила языком Некрасова, его поэзия отвечала задушевному думам юношей, шедших в революцию.

⁶ Мих. Лемке. Политические процессы в России 1860-х гг., стр. 661.

В стихах Ткачева явственно звучат стремление к революционной борьбе с тиранией (с «тираньей» — говорил Ткачев), с самовластием царя, протест против общественной реакции и притеснения мысли, призывы к свержению существующего строя. Революционное стремление сливается с верой в светлое будущее.

В стихотворении «Христово воскресение» (8 апреля 1862 года) Ткачев ярко выражает эту идею, прибегая к распространенному в ту пору символу крестьянской революции — топору.

Нет, не смиренье, не любовь
Освободит нас от оков,—
Теперь нам надобен топор,
Нам нужен нож, чтоб свой позор
Смыть кровью притеснителей!
Что ж петь нам о спасителе?
Мы будем рушить, рушить всё
Не пощадим мы ничего,
Что было создано веками.
Мы сломим мощными руками,
И грязью в идол ваш священный
Рукою бросим дерзновенной!
Мы сроем церковь и дворец,
Пусть с рабством будет и конец
Всему отжившему, гнилому.
Пусть место новому, живому
Очистит наше разрушенье!
Зачем же петь о воскресеньи?

В этих стихах звучит провозглашенный в 60-е годы в революционных кругах призыв «к топору» — к решительному ниспровержению самодержавия, к уничтожению гнилого политического режима. Этот призыв к «топору» слышался в те годы неоднократно.⁷

Почти одновременно с Ткачевым его провозгласили авторы прокламации «Молодая Россия», появившейся в мае 1862 года от имени революционного кружка Зайчневского и Аргиропуло.⁸

⁷ В опубликованном в «Колоколе» (№ 23—24 за 15 сентября 1858 года) «Письме из Петербурга» (май 1858 года) отмечалось, что царь боится «топора», т. е. крестьянской революции. Более решительно о «топоре» речь шла в другом «Письме к редактору» (сентябрь 1858 года), напечатанном в 25 листке «Колокола» за 1 октября 1858 года. Здесь был призыв к крепостным: «На себя только надейтесь, на крепость рук своих, заострите топоры да за дело — отменяйте крепостное право... снизу».

Шевченко в поэме «Неофиты» (декабрь 1857 года) угрожал царю:

Тебя зарежут, как собаку,
Иль обухом убьют.

(Перевод А. Островского)

В стихотворении «Я, чтоб не сглазить, не хвораю» он призывал достать себе «волю» так:

Обух всем миром закалить
Да наточить топор острее
И вот тогда уже будить!

Напомним, что И. С. Никитин в стихотворении «Падет презренное тиранство» (без даты) сказал о мужике:

Но знай: на своего владельца
Давно уж точит он топор.

В ставшем широко известным «Письме из провинции» за подписью «Русский человек» («Колокол», лист 64 от 1 марта 1860 года) призыв к топору получил наиболее яркое выражение: «К топору зовите Русь», — говорил автор письма.

За год до Ткачева, в 1861 году, напомнил об этом призыве Н. А. Серно-Соловьевич (А. Шишко. Общественное движение в шестидесятых и первой половине семидесятых годов. ГИЗ, 1921, стр. 31). О топоре как символе крестьянской революции говорил в своем воззвании «К русскому народу. Рассказ деда Кузьмича» (конец 1861 или начало 1862 года) Л. Ольшевский, в кружке которого вращался Ткачев и по делу которого он был арестован 17 ноября 1862 года (Мих. Лемке. Политические процессы в России 1860-х гг., стр. 581).

⁸ Здесь читаем: «... с полной верою в себя, в сочувствие к нам народа, в славное будущее России, которой вышло на долю первой осуществить великое дело социализма, мы издадим один крик „в топоры“ и тогда... тогда бей императорскую партию не жалея, как не жалеет она нас теперь, бей на площадях, если эта подлая сволочь осмелится выйти на них, бей в домах, бей в тесных переулках городов, бей на широких улицах столиц, бей по деревням и селам!»

Этот же призыв высказал Писарев в своем ярком политическом памфлете о брошюре Шело-Ферроти, написанном им в июне 1862 года и тогда же изданном в типографии Баллода.

Отмечая даты выступлений Зайчневского и Аргиропуло — май 1862-го и Писарева — июнь 1862 года, мы хотим указать на то, что дата стихотворения Ткачева (апрель 1862 года) хотя предваряет их, но почти одновременна.

Однако ни с одним из этих источников стихи Ткачева не имеют текстуального совпадения. Мысль у всех одна; тенденция едина. Но интерпретация у каждого автора своя.

Общность мысли позволяет предполагать единый источник для всех: это сознание группы единомышленников, революционно настроенной среды. Эта идея носилась в воздухе, и склонный разделять ее тогдашний деятель быстро усваивал и выражал ее. Об этом явственно сказал Писарев, когда на следствии охарактеризовал причины, побудившие его выступить с памфлетом на клеветника Фиркса: «Статья эта, как и большая часть моих журнальных статей, писана без черновой, прямо набело, под впечатлением минут».⁹

Эта общая атмосфера революционности отразилась и в стихотворениях Ткачева. Стихам его присуща еще одна важная черта — глубокая вера в народ, в его революционные силы. Стихотворение «Памяти Павлова», датированное 31 марта 1862 года и написанное по случаю ссылки П. В. Павлова за речь о тысячелетии России, в которой либеральный профессор призывал правительство к объединению с народом, заканчивается стихами, говорящими о вере в народ.

...Нет, не потух
 В сердцах людей огонь священный!
 Нет, не пропало даром «слово»!
 Народ не поднялся мгновенно,
 Не разорвал тотчас оковы,
 Но уж нарушен был покой!
 Еще б такое потрясенье...
 И ринется он в честный бой,
 И день наступит избавленья!

Вера в крестьянскую революцию при наличии других характерных черт просветительства отличала революционных демократов, единомышленников Чернышевского от просветителей типа Скалдина. Ткачев, который в будущем, в 70-е годы, явится одним из вождей народничества, разделявших бланкистские взгляды, в 1861—1862 годах примыкал к передовому лагерю революционных демократов, искренне разделяя воззрения подлинно революционной партии Чернышевского. Он преемственно воспринял веру в крестьянскую революцию в 60-е годы, а в 70-е годы провозгласил принцип террора, захвата власти силами группы революционеров.

В 60-е годы Ткачев не имел публицистических выступлений, в которых его политическое кредо могло бы получить наиболее отчетливое выражение. Стихотворные опыты пока единственный источник для решения этого вопроса.

Анализируя эти опыты, можно установить, во-первых, что в них нигде нет отзвука тех идей, которые характерны для его позиции 70-х годов: ни идеи захвата власти путем заговора силами революционного меньшинства, ни идеализации мужика, ни веры в общину, ни народничества отрицания капитализма и пролетариата. (Оговоримся: конечно, стихи есть стихи, но, как мы покажем дальше, в стихотворных опытах Ткачева много размышлений на общественно-политические темы). Словом, нет тех слабых сторон его народнической теории, за которые его критиковал Ф. Энгельс.¹⁰

Во-вторых, стихотворные опыты Ткачева, приподнимая завесу над картиной идейного созревания будущего народника, разрушают неисторическое представление о развитии идей народничества, подтверждают мысль Ленина о том, что нало различать периоды либерального и старого, революционного народничества, которое выросло на почве идей революционной демократии 60-х годов.

В-третьих, вера Ткачева в революцию носит те же черты революционной романтики, которые свойственны были нашим шестидесятиникам. Ленин писал: «В России в 1861 году народ, сотни лет бывший в рабстве у помещиков, не в состоянии был подняться на широкую, открытую, сознательную борьбу за свободу».¹¹ Но революционеры 1861 года верили в народ, верили в революцию, и эта вера придавала их борьбе за революционную ликвидацию царизма и феодально-крепостнического строя размах, напряженность, силу, хотя одновременно приводила к утопии. Народничество, тесно

⁹ Мих. Лемке. Политические процессы в России 1860-х гг., стр. 562.

¹⁰ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XV, стр. 251—264; ср.: Периодика К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями. Госполитиздат, 1951, стр. 199.

¹¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 65.

связанное с определенной исторической эпохой общественно-политического и экономического развития в стране, родилось позднее. Тогда и взгляды Ткачева оформились по-иному.

Но для эпохи 60-х годов они достаточно показательны и позволяют утверждать, что в своих истоках революционное народничество связано было в 60-е годы с передовым течением общественной мысли того периода, революционной демократией.

После второго ареста (17 ноября 1862 года) Ткачев был приговорен решением Сената к заключению в крепость на 3 месяца «за именование у себя возмутительного звания под заглавием „Что нужно народу“» и стихов «преступного» содержания, а также «за недонесение о том, кому следует».¹²

В литературе существовал взгляд, что Ткачев в эти годы не принимал прямого участия в революционном движении и пострадал за личное знакомство с некоторыми (например, с Л. Ольшевским) революционерами.¹³

Стихотворные же опыты говорят о другом! Они свидетельствуют, что в лице Ткачева зрел революционер, который жадно впитывал освободительные идеи.

Ткачев готовился к революционной деятельности и осознавал ее преемственность от декабристов.

Декабристам, как известно, посвятили свои стихотворения многие поэты революционной демократии — Н. А. Некрасов, Н. П. Огарев («Памяти Рылеева», 1859), М. Л. Михайлов («Пятеро», 1861—1862).

Все эти писатели — представители нового этапа в истории освободительного движения — осознают свой путь как продолжение дела и традиций декабристов.

Надо признать, что стихотворение Ткачева, посвященное декабристам, под названием «Дорожные грезы» (18 января 1862 года) во многом уступает стихотворениям Огарева и Михайлова.

Разумеется, нельзя забывать, что Ткачеву шел восемнадцатый год, когда он его написал.

Для Огарева декабристы — живая летопись, живой пример, неотъемлемое идейное наследие.

Рылеев мне был первым светом...
Отец! по духу мне родной —
Твое названье в мире этом
Мне стало доблестным заветом
И путеводною звездой.

(«Памяти Рылеева», 1859)

В его стихах преобладает этическое спокойствие; непоколебимая вера в святость и бессмертие революционного дела.

Но образ смерти благородный
Не смоет грозная вода.
И будет подвиг твой свободный
Святыней в памяти народной
На все грядущие года.

Михайлов также воспевает бессмертие героев, борцов за правду и свободу и грядущую «бурю» революции.

Поэт мыслит борьбу революционных демократов как завершение дела декабристов

Рылеев, Пестель, Муравьев-Апостол,
Бестужев и Каховский! Буря грянет.
Под этой бурей дело ваших внуков
Вам памятник создаст несокрушимый.
Не золото стирающихся букв
Предаст святые ваши имена
Далекому потомству, — песнь народа
Свободного; а песнь не умирает!

(«Пятеро»)

Ткачев изображает сны, — которые он называет «грезами наяву», — как символические картины народного восстания и его поражения. Первый сон — видение восстания народа.

То вижу площадь — тьма народу,
Родные слышатся слова:
«Умрем, умрем мы за свободу!
Долой тирана, прочь царя!»

¹² Мих Л с м к с. Политические процессы в России 1860-х гг., стр. 595.

¹³ Русский биографический словарь, том Суворова—Ткачев. СПб., 1912, стр. 597.

«Великий славный день» завершается всеобщим ликованием и освобождением. Но вдруг картина изменилась.

На братьев бросились братья
С тупым усердием рабов,
Раздались стоны и проклятья!
Смятенье, шум и кровь и кровь...

Далее воображению поэта представляется караван ссыльных, увозимых в Сибирь, в рудники.

Пред мною несколько саней
Внезапно пронеслись по степи...
И сколько, сколько вдруг людей...
Пикник ли то?.. зачем же цепи?
Зачем солдаты и штыки,
Зачем же тут, вокруг саней
Жандармы — пугало толпы,
Гроза, опричники столицы?
Не гости — узники в санях!
Как бледны, как худы их лица.
В их потухающих глазах
Как много скорби и страданья!
— А ведь знакомы мне они,
Я помню их в главе восстанья,
Неустрасимые бойцы,
Бойцы за русскую свободу,
За угнетенного раба
Со словом пламенным к народу
Вы обращались тогда;
Волшебно было это слово,
И вы почти уж победили...
А вдруг теперь... оковы снова
На вас тираны наложили!

Из приведенных строк мы видим, что образов декабристов у Ткачева нет; он изображает вообще революционеров-борцов против самовластия. В его стихах есть вообще «бойцы за русскую свободу».

Однако гиперболизированные романтические образы выражают типические настроения, надежды, устремления, характерные для передового революционного демократического слоя 60-х годов. Бурный революционный лиризм, которым окрашены образы борцов, имел свои корни в неприятии Ткачевым феодально-крепостнического строя, в демократизме и ненависти к реакции.

В мировоззрении Ткачева наличествовали тенденции революционного просветительства, отчего его положительный идеал носил абстрактный характер.

«Солнце новое свободы», «бойцы за русскую свободу» — все эти обобщенные представления сближали его с такими поэтами 60-х годов, как Плещеев, в творчестве которого были сильны просветительские черты.

Стихи Ткачева в художественном отношении слабы, хотя их идейно-политическая сторона представляет собой правдивое выражение настроений революционной демократии 60-х годов, горевшей желанием продолжать борьбу своих предшественников.

Такими же настроениями проникнуто стихотворение Ткачева «14 декабря 1861 Памяти Михайлова» (написано 18 декабря 1861 года).

«14 декабря 1861» — дата, когда Михайлову объявили приговор о ссылке на 6 лет на каторжные работы. «14 декабря» в то же время — день восстания декабристов. Таким образом, Ткачев в заглавии своего стихотворения подчеркивал историческую связь революционного дела Михайлова и декабристов.

Но прежде чем остановиться на анализе опыта Ткачева, сравним его со стихотворениями, посвященными Михайлову Н. П. Огаревым («Михайлову», 1861?) и П. Л. Лавровым («Послание М. Л. Михайлову» 22 мая 1862 года).

Воспевая в своем стихотворении революционный подвиг Михайлова, Огарев уделил большое внимание идее жертвенности. Четырехкратный рефрен, которым заканчивает поэт рассуждения о «незримом, но слышном, повсюдном, всеильном народной свободы таинственном духе», создает впечатление грусти, ибо тернист путь революционера.

Иди ж без унынья, иди без роптанья,
Твой подвиг прекрасен и святы страданья,—

«неоднократно повторяет Огарев.

Лавров выражает веру в то, что

Над русской землею проснется заря,
Заблещет светило свободы,
И скоро уж спросят отчет у царя
Покорные прежде народы.

Этим глубоко лирическим откликом на печальное событие в жизни борца революции поэт хотел укрепить веру в грядущую свободу — и тем ограничил свою задачу.

Ткачев идет по совершенно иному пути. Он рисует образ, близкий живым героям истории. Михайлов предстает в образе «свободы лучшего бойца». Ему Ткачев ставит в заслугу не долготерпенье, а смелые революционные выступления в защиту народа:

...что он свободно

Восстал за угнетенных кровь,
Что отозвался благородно
На стоны страждущих рабов...

Постепенно раскрывая величие революционного дела Михайлова, Ткачев показывает, что он совершил подвиг, равный великим подвигам в мировой истории:

У нас, как прежде у евреев,
Свели спасителя к кресту,
Что обличал он фарисеев,
Ведут к позорному столбу
Для площадного поруганья
Подкупленных продажных слуг
Того, кто «сильных» за тиранья
Смел обличать свободно, вслух.

Дело Михайлова бессмертно, оно пробудит народ к революции.

Но не умрет живое слово,
Его цепями не сковать!
Оно воскреснет снова
И будет снова волновать
Рабов желанием свободы.
Его услышат с рудников
И встанут мощные народы
И отомстят за эту кровь!

Огарев подчеркивал тяжелую участь и жертвенность революционного борца. Лавров дал возвышенное представление о несомненной победе революционного дела.

Ткачев обрисовал преграды в борьбе с самовластием и неотвратимость победы народа, вдохновенного ярким примером стойкости и силы лучшего из его сыновей.

Черты приподнятости и налет романтики свойственны всем этим произведениям; но в них имеются и отличия.

Несомненно, что политические и социально-психологические воззрения авторов повлияли на трактовку образа революционера.

Ярче всех по силе выражения чувств стихотворение Ткачева, только приобщавшегося к революционной деятельности.

Зная Михайлова как современника, Ткачев был взволнован трагизмом его судьбы, тяжестью испытаний, вылавших на его долю.

Для Огарева революционная борьба — глубоко воспринятое дело жизни. В него он вложил все силы души. Огарев не может скрыть известный ему тяжелейший крест революционного борца. Идея жертвенности вообще присуща философско-историческому мировоззрению Огарева.

Здесь — глубокий водораздел и расхождения между ним и Ткачевым.

Ленин считал исторический оптимизм существенной особенностью мировоззрения русских демократов эпохи Чернышевского.¹⁴

Ткачеву присущ был революционный оптимизм, созревание которого он пережил своеобразно.

В стихотворении «Движение вперед» (25 декабря 1860 года) Ткачев зовет народ совершить революционный переворот и покончить с самовластием.

Ужель поддашься ты обману,
Не раз обманутый народ,
Ужель оставишь трон тирану,
А сам наденешь кандалы?
Ужели мало было испытаний?
Ужели мало ты страдал?
Ужели спит в тебе сознание?
Иди вперед! Ведь ты уж встал!

¹⁴ В. И Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 245.

Но эта уверенность скоро начинает покидать Ткачева, и в стихотворении «Вопросы» (1861 года) он выражает глубокое сомнение в результативности поисков истины. Здесь же он пытается философски обосновать свой пессимизм ссылками на «шаткий ум», на тщету знания. Завершаются все вопросы грустным итогом: уменьшатся ли страдания, если загадка жизни будет решена?

Как бы продолжая ту же линию сомнений в возможности благоприятного исхода событий, Ткачев заканчивает стихотворение «Дорожные грезы» (18 января 1862 года):

Но вдруг сменилось сновиденье,
Опять я слышу шум, народ.
Все та же площадь пред дворцом.
Толпа... да это старый сон!
Не знаю, с прежним ли концом,
Не веселей ли будет он?

Этот период (с конца 1861 года до начала 1862 года) окрашен был в мрачные тона неуверенности Ткачева в победе революционного дела

Однако стихотворение «Памяти Павлова», датированное 31 марта 1862 года, отражает решительный перелом в настроении будущего революционера. Еще ярче говорит о том же финал стихотворения «Христово воскресение» (8 апреля 1862 года), который мы приводили выше (см стр. 180).

Наконец, в стихотворении «Друзьям» (июнь 1862 года) звучат уверенные слова о несокрушимости стана революционных бойцов. Стихотворение начинается изображением тяжелой картины гибели революционеров.

Редет вдохновенный строй.
Меж нами многих нет борцов!
Все гуще, гуще рать врагов..
Но не ликуй, наш гений злой!

Заканчивающий строфу победоносный аккорд, связуя все стихотворение, придает ему характер пламенного революционного гимна Ткачев рисует кровавую, длительную борьбу, многочисленные потери, но народ могуч и неистребим.

Так не ликуй, наш гений злой!
Земля как будто содрогнется,
И точно быстрая река,
Народно-бурная волна
Везде повсюду разольется,
Все разрушая на пути,
С земли смывая властелинов.
Долой ненужные плотины,
Ведь ничего нельзя спасти!

(1862 год)

Итак, революционный демократизм, вера в крестьянскую революцию, пафос любви к народу и непоколебимая уверенность в светлом будущем, исторический оптимизм — таковы основные идейные черты стихотворных опытов Ткачева

С художественной стороны эти опыты далеки от совершенства Идейная сила их резко ослабляется несовершенством формы Ткачев допускал «словотворчество», нарушал правильные ударения и вводил неуклюжие рифмы.

Стихотворные опыты Ткачева — правдивая летопись душевных настроений юноши, смело и без колебаний идущего в революцию

В литературе о Ткачеве были высказаны мнения, что он «воспитывался на идеях „60-х годов“ и остался верен им до конца жизни»,¹⁵ — так утверждал Н. Ф. Анненский.

Б. П. Козьмин точнее определял влияние идей шестидесятых годов и говорил, что политические взгляды Ткачева складывались под несомненным влиянием «Молодой России»¹⁶

В стихотворных опытах Ткачева нет отражения взглядов, близких программе «Молодой России», характерных для периода 70-х годов, когда Ткачев провозглашал идеи, созвучные этой программе, когда он в «Набате» провозглашал анархизм и бланкизм, за что его критиковал Ф. Энгельс.

Значит, идейное сближение Ткачева с «Молодой Россией» совершилось позднее первой половины 1862 года, когда он написал последнее известное нам стихотворение «Друзьям», датированное июнем 1862 года

¹⁵ Н. Ф. Анненский в статье о П. Н. Ткачеве в Энциклоп. слов. Брокгауза и Ефрона, т. XXXIII, СПб., 1901, стр. 366

¹⁶ Б. П. Козьмин П. Н. Ткачев и революционное движение 1860-х годов. «Новый мир», 1922, стр. 30.

Стихотворные опыты созданы в преддверии того периода, когда Ткачев стал разделять идеи «Молодой России».

Эти стихи содержат общее требование революционного преобразования строя в огне крестьянской революции. Это положение, как и «топор» — символ революции, присуще всему фронту революционной демократии 60-х годов от Чернышевского до Зайчневского.

Известно, что Чернышевский, как и другие представители революционной мысли того времени, например Герцен, осуждали «Молодую Россию» за ее крайне резко выраженные требования, которые могли отпугнуть широкие слои тогдашнего общества.

Чернышевский видел в крайних выводах «Молодой России» проявление «незрелого ума» и политической неадаптивности.

Но Ткачев этих крайних утверждений в своих стихотворных опытах не высказывает.

Таким образом, в идейно-политическом отношении стихотворные опыты Ткачева надо рассматривать как отражение взглядов того раннего этапа, когда он еще разделял общедемократическую позицию и не эволюционировал от революционеров 1861 года в сторону «Молодой России» Зайчневского.

Ценность стихотворных опытов Ткачева в том, что они могут служить источником для изучения малоосвещенной полосы идейных исканий Ткачева в переходный период его жизни, когда он после окончания гимназии переживал глубокое влияние революционной среды студентов и революционных кружков Петербурга, в один из которых он входил в 1861—1862 годах.

О своей интенсивной революционной деятельности в ту пору Ткачев вспоминал так: «С гимназической скамьи я не знал другого общества, как общество юношей, то увлекающихся студенческими сходками, то таинственно конспирирующих, то устраивающих воскресные школы и читальни, то заводящих артели и коммуны, то опять хватающихся за народное образование, за идею сближения с народом и опять и опять конспирирующих; я всегда был с ними и среди них — всегда, когда только меня не отделяли от них толстые стены каземата Петропавловской крепости».¹⁷

«К сожалению вся эта напряженная деятельность Ткачева, — отмечал Б. П. Козьмин, — остается до сих пор неизвестной».¹⁸

Стихотворные опыты могут отчасти приподнять завесу над этой страницей жизни Ткачева, который входил в 1862 году в революционный кружок, группировавшийся около Леонида Ольшевского.¹⁹

В этом кружке интересовались поэзией. Известно, что «среди молодежи, близкой к П. Г. Зайчневскому, ходило много революционных стихотворений; одно из них называлось «Декабристы»:

Каховский, Пестель, Муравьев,
Бестужев-Рюмин и Рылеев,
Вы рабства не снесли оков,
Вы смертью умерли злодеев;
Но вас потомство вознесет,
История на вас укажет,

А вам во славе не откажет.²⁰

Таким образом, стихотворные опыты Ткачева не были случайными, они ознаменовали начало революционного пути, не раз приводившего его к арестам (в 1865, 1866 и 1869 годах) и даже в казематы Петропавловской крепости.

Революционизирующего назначения стихотворные опыты Ткачева выполнить не могли: они лежали под спудом в архиве. Не будь печальной памяти такого факта, как арест, потомство бы не знало, что Ткачев «кропал» стихи, которые оказались стихами для себя.

Стихи его — политическая исповедь ума и души. Ткачев говорит о революционной борьбе как о своем личном деле. В стихах он выступает как пропагандист, публицист, горячо и страстно провозглашающий революционные идеи. Сопоставление его поэтического языка с политическими формулами документов эпохи (например, возвра-

¹⁷ Приведено в статье Б. П. Козьмина «П. Н. Ткачев» в кн.: П. Н. Ткачев, Избранные сочинения на социально-политические темы в четырех томах, т. I, Изд. Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльно-поселенцев, М., 1932, стр. 16.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Б. П. Козьмин высказывал предположение, что Ткачев был автором рукописной прокламации «К русскому народу», найденной при аресте у Ольшевского. Однако, как предполагал Б. П. Козьмин (там же, стр. 15—16), последний заявил о своем авторстве, чтобы снять «всякое подозрение со своего друга Ткачева».

²⁰ См.: Н. Л. Бродский. Декабристы в русской художественной литературе. «Каторга и ссылка», 1925, № 8 (21), стр. 202.

нием «Молодая Россия») закономерно, поскольку Ткачев как поэт, не ломая своей натуры, а по влечению сердца, поэтизировал политические лозунги, выражая в своих стихотворных опытах черты идеологии и психологии революционной демократии 60-х годов.

Мы не можем сказать, что политические лозунги в точности повторены Ткачевым в стихах; однако бесспорно, что как дорогие сердцу призывы к борьбе они оживляют стихи, придают им своеобразие, *несхожесть* с лирикой других. У каждого поэта есть свой мир, свои излюбленные образы и предпочитаемые эпитеты. У Кольцова — образ сокола, у Шевченко — образ кобзаря и страдальицы-женщины, у Ткачева — *негаснущий* образ негнбиаемого борца революции.

Таковы стихотворные опыты Ткачева, которые порождены эпохой, когда, по выражению Каутского, употребленному Лениным,²¹ «каждый социалист был поэтом и каждый поэт — социалистом».



²¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 245 и 246.

МАТЕРИАЛЫ О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ А. БЛОКА

Л. ДОЛГОПОЛОВ

НЕИЗВЕСТНАЯ АВТОБИОГРАФИЯ А. БЛОКА

До сих пор были известны две автобиографии Александра Блока: одна, написанная в 1909 году по просьбе Ф. Фидлера,¹ и вторая — в 1915 году для подготовлявшейся С. А. Венгеровым истории русской литературы XX века²

Публикуемая автобиография, обнаруженная в архиве Ф. Сологуба, будучи третьей по счету, является наиболее ранней.

«Александр Блок — родился в Петербурге 16. XI. 1880. Отец — А<лександр> Л<ьвович> Блок — проф<ессор> Варшавского университета. Мать — дочь А<ндрея> Н<иколаевича> Бекетова, бывшего ректора Петербургского университета и Е<лизаветы> Г<ригорьевны> рожд<енной> Карелиной — переводчицы. Много занимались литературой и другие члены семьи, так что все детство и отрочество я провел в старинной дворянской атмосфере с литературными вкусами. Классическая гимназия и юридич<еский> факультет имели мало влияния, гораздо больше — филологический факультет. В 1903 г. я женился на Любови Дмитриевне Менделеевой. Основные литературные влияния — Шекспир, Гёте, Достоевский, Фет, Полонский, Вл. Соловьев, Вал. Брюсов. Главные факторы творчества и жизни — женщины, петербургские зимы и прекрасная природа Московской губернии. Долгая замкнутость в самом себе создала отчужденность от людей и мира, но освобождение наступает, надеюсь, хотя и медленно. Думаю, что ему особенно способствует с ранних лет зреющая любовь к театру; благодаря этой любви и моей странно веселой судьбе, которая всегда со мной, я надеюсь не считается исключительно пловцом по туманным морям лирики, хотя ей и посвящены мои первые книги («Стихи о Прекрасной Даме» 1905 г., «Нечаянная Радость» и «Снежная Маска» 1907). Готовлю издание лирических драм («Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомка»), из которых первая была поставлена на театре Комиссаржевской в конце 1906 г.

Александр Блок»³

Появление этой автобиографии на свет связано с издательской деятельностью А. Н. Чеботаревской, жены поэта Ф. Сологуба. В 1907 году А. Н. Чеботаревская, задавшись целью издать биографический словарь современных русских литераторов, обратилась к ряду поэтов, писателей и публицистов с просьбой прислать свои автобиографии. В числе откликнувшихся на просьбу А. Н. Чеботаревской был и Александр Блок.

Однако издание словаря не состоялось, и все присланные А. Н. Чеботаревской биографии остались неопубликованными.

Данная автобиография Блока не является, собственно, автобиографией в полном смысле слова. Это скорее автобиографическая заметка, преследующая более скромные цели, хотя многое из того, что говорит здесь Блок, чрезвычайно важно для понимания эволюции мирозерцания поэта.

Упоминание о сборнике «Снежная маска» (вышел из печати в апреле 1907 года) и фраза «готовлю издание лирических драм...» (сборник «Лирические драмы» появился в продаже в феврале 1908 года) дают нам возможность считать апрель 1907 года и февраль 1908 года крайними датами, в промежутке между которыми и могла быть написана публикуемая автобиография.

Наличие этих границ и определяет прежде всего ее особенности. С одной стороны, упоминание о «женщинах и петербургских зимах» как о «главных факторах» «творчества и жизни» неразрывно связано с лирическим циклом «Снежная маска»,

¹ Опубликована в кн.: «Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей». Собрал Ф. Ф. Фидлер. М., 1911, стр. 83—87.

² Опубликована в кн.: Русская литература XX века, т. II. М., [1915], стр. 312—319.

³ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, архив Ф. Сологуба, ф. 7, оп. 6, ед. хр. 35, л. 6.

созданным в порыве сильного увлечения зимой 1906—1907 годов актрисой Н. Н. Волоховой. Но, с другой,— разговор о «любви к театру», способствующей ликвидации «отчужденности от людей и мира» и выходу за пределы «туманных морей лирики», прямо ведет нас к сборнику лирических драм и к связанным с ним надеждам. Не случайно мысли, изложенные Блоком в автобиографии, чрезвычайно близки тому, что было сказано им и в предисловии к этому сборнику (август 1907 года) и в написанной вслед за ним статье «О драме».

«Лирика,— пишет Блок в предисловии к сборнику «Лирические драмы»,— не принадлежит к тем областям художественного творчества, которые учат жизни. В лирике закрепляются переживания души, в наше время, по необходимости, уединенной⁴. . . Между тем, всякий читатель, особенно русский, всегда ждал и ждет от литературы указаний жизненного пути».⁵ И хотя Блок в этом предисловии не считает, что лирические драмы способны вывести его на путь служения жизни, он как будто бы намекает на то, что они смогли бы стать первым шагом на этом пути. Эта же мысль, только выраженная более определенно, содержится и в автобиографии, которая и важна прежде всего тем, что в ней более четко, чем где-либо в другом месте, нашло свое выражение стремление Блока вырваться из лирической уединенности. Правда, противопоставление здесь все еще ведется по линии «лирика—драма» (вернее, «лирика—театр»), но уже в статье «О драме» субъективизму современной лирики будет противопоставлена не лирическая (или какая-либо иная) драматургия, а «вместительная стихия спокойной элической поэмы, или буйной песни, одушевляющей героев, или даже той длинной и печальной песни, в которой плачет народная душа. . .»⁶

Таким образом, публикуемая автобиография естественно и закономерно вляется в цель рассуждений Блока о характере современной ему лирики и об отношении к ней самого поэта, рассуждений, отчетливо выявившихся в двух названных выше работах. Поскольку же и предисловие к «Лирическим драмам», и статья «О драме» были написаны в течение августа—сентября 1907 года, то, думается, не будет ошибкой и автобиографию Блока приурочить к тому же периоду.

Вместе с тем, говоря о стремлении освободиться от мучительной «замкнутости в самом себе», Блок ни словом не упоминает о больших и важных событиях в общественной жизни страны, которые как раз и помогали ему найти пути сближения с жизнью. Объясняется это тем, что Блок, в силу особенностей своей натуры, не всегда мог осознавать характер и силу влияний, поступавших извне и оказывавших воздействие на его творчество. Это осознание пришло позже.

В. ЛАКШИН

БЛОК И СТАНИСЛАВСКИЙ

НЕИЗВЕСТНЫЕ ПИСЬМА А. БЛОКА

Публикуемые письма А. Блока К. С. Станиславскому значительны с точки зрения личных и творческих отношений двух выдающихся мастеров русской культуры.

Такие разные по художественным устремлениям, манере, темпераменту, по направлениям творческих поисков, они встретились и сблизились на почве театральных интересов.

Искусство Художественного театра многими сторонами было близким Блоку. Его отзывы о спектаклях МХТ, частым зрителем которых он был в 1907—1909 годах, свидетельствуют, насколько неравнодушен и чуток был Блок к сценической правде «художественников». Он с восторгом отзывался о спектаклях «Горе от ума», «Ревизор», особенно любил и ценил чеховские постановки. «. . . Воротился совершенно потрясенный с „Трех сестер“,— писал он матери.— Это — угол великого русского искусства. . .»¹ Впечатление от чеховского спектакля долго не оставляло Блока. Отправившись в заграничное путешествие, он писал из Венеции: «Среди итальянских галерей и музеев вспоминается Чехов в Худож. театре,— и не уступает Беллини (Джованни

⁴ Этот же мотив звучит и в статье «О драме»: «Запечатлеть современные сомнения, противоречия, шатание пьяных умов и брожение праздных сил способна только одна гибкая, лукавая, коварная лирика. Мы переживаем эпоху именно такой лирики». Александр Блок, Собрание сочинений, т. 10, Издательство писателей в Ленинграде, Л., 1935, стр. 91.

⁵ Там же, т. 6, 1933, стр. 275.

⁶ Там же, т. 10, 1935, стр. 91.

¹ Письма Александра Блока к родным. «Academia», Л., 1927, стр. 256.

Беллини,— этого художника Блок ставил выше других мастеров Возрождения,— В. Л.); это — тоже предвестие великого искусства».²

В Станиславском концентрировалось и олицетворялось для Блока все самое талантливое и правдивое в театральном искусстве. Об одном из спектаклей МХТ Блок записал в дневнике: «Все — актеры, единственные и прекрасные, но — актеры. Один Станиславский — опять и актер и человек, чудесное соединение жизни и искусства».³ Блок не только восхищался огромным талантом Станиславского, но глубоко и искренне доверял его авторитету человека и художника. Однажды, в трудную минуту душевного смятения, недовольства собой, Блок отметил в дневнике, что хотел бы, многое меняя в своей жизни, видеть среди своих учителей Станиславского.⁴ «... Всегда думаю о нем с нежностью и благодарностью», — писал Блок о Станиславском в письме к Л. Я. Гуревич.⁵

Первая творческая встреча Блока и Станиславского связана с историей создания драмы «Песня Судьбы».

Эта пьеса имела исключительное важное значение в судьбе Блока-художника. Она была центром, узлом, в котором сплелись все идейные и творческие проблемы, тревожившие поэта в те годы. «Мне Песня Судьбы очень важна, — писал Блок матери, — я боюсь за нее. Это — мое любимое дитя».⁶ «... Люблю ее больше всего, что написал», — повторял он в другом письме.⁷ В пьесе отразились самые глубокие и коренные размышления поэта о России, о судьбах народа и интеллигенции, о путях преодоления декадентской ограниченности, эстетской замкнутости.

В новой пьесе Блок «нащупывал», по его выражению, «не шаткую и не только лирическую почву»;⁸ «Песней Судьбы» был сделан существенный шаг вперед от «принципиально несценичных» лирических драм: «Балаганчика», «Незнакомки» и др. В действии и характерах стало больше социальной и психологической рельефности, определенности. Этим и было вызвано настойчивое желание Блока, не раз подчеркнутое в публикуемых письмах, видеть свою драму на сцене, и на сцене именно Художественного театра, в постановке крупнейшего режиссера-реалиста К. С. Станиславского.

Весной 1908 года во время гастролей Художественного театра в Петербурге Блок отнес свое «любимое детище» — «Песню Судьбы» — на суд Станиславского и его сподвижников. «... Драма была прочитана, — вспоминает М. А. Бекетова, — „комитету“, состоявшему из Станиславского, Немировича-Данченко и Бурджалова. Пьеса понравилась. Во время чтения В. И. Немирович-Данченко восклицал: „Боже, боже, какой талантливый мальчик!“ К. С. Станиславский оживился особенно после прочтения второго акта (Зал выставки). Тут же он стал намечать проекты насчет постановки и сделал несколько замечаний относительно подробностей».⁹ Следуя советам Станиславского, Блок летом 1908 года был занят доработкой пьесы.¹⁰

В первой половине августа пьеса была переписана и отослана в Москву, в театр. Для Блока начались месяцы томительного ожидания окончательного ответа Станиславского. К осени 1908 года и относятся публикуемые письма Блока, в которых поэт тревожится о судьбе пьесы, говорит о том значении, какое она для него имеет, и торопит Станиславского с решением.

1

7 ноября 1908. СПб., Галерная 41, кв. 4

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич.

Простите, что тороплю Вас с ответом относительно моей пьесы: дело в том, что мне сейчас предлагают печатать ее, да и надо бы напечатать по денежным соображениям; а я чувствую себя и в этом отношении в зависимости от Вашего решения.

Если Вы успели прочесть мою переделку, напишите мне, пожалуйста, находите ли ее приемлемой для театра и хотите ли поставить? Если да, то можно ли, все-

² Там же, стр. 259.

³ Дневник Ал. Блока. 1911—1913. Издательство писателей в Ленинграде, 1928, стр. 92.

⁴ См.: Записные книжки Ал. Блока. «Прибой», Л., 1930, стр. 117.

⁵ Александр Блок, Сочинения в двух томах, т. II, Гослитиздат, М., 1955, стр. 680.

⁶ Письма Александра Блока к родным. 1927, стр. 210.

⁷ Там же, стр. 211.

⁸ Там же.

⁹ М. А. Бекетова. Александр Блок. «Academia», Л., 1930, стр. 112. Это же событие отмечено в дневнике Блока краткой записью: «Увлечение Станиславского и Немировича-Данченко» (Александр Блок. Сочинения в двух томах, т. II, стр. 391).

¹⁰ См. Дневник Ал. Блока. 1911—1913, стр. 145.

таки, печатать ее теперь, или Вы хотите, чтобы она осталась ненапечатанной до постановки?

По всем причинам, и внутренним и внешним, очень важен для меня Ваш ответ.

Не знаю сейчас, надо ли еще работать над «Песней Судьбы». Теперь, по крайней мере, не умею к ней подступиться, еще слишком она близка. А недостатки, кажется, есть, и большие. Но только ли это недостатки, или целый порок?

Искренно преданный Вам Александр Блок.

2

29.XI.08. СПб., Галерная 41, кв. 4

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич.

Телеграмму Вашу я получил и очень жду письма. Вы знаете, конечно, как мне важно иметь от Вас определенный ответ: примете ли Вы пьесу для будущего сезона? От этого зависят условия печатания. Если бы Вы ответили мне, что пьеса пойдет в будущем году наверное, я бы не стал ее печатать сейчас и ждал бы постановки.

Если бы была какая-нибудь возможность, я бы приехал в Москву переговорить с Вами. Но сейчас я в работе по горло. Простите меня за то, что так пристаю к Вам с пьесой; но меня очень заботит ее участь.

Если что-либо в пьесе Вас не удовлетворяет, напишите мне, пожалуйста.

Разочаровались ли Вы в ней после переделки? Или она представляется слишком большие трудности для театра? Ведь сам я тут — совсем не судья. А, между тем, душа моя просит сцены для этой пьесы, — в противоположность всем остальным, какие я до нее писал. Вы понимаете, глубокоуважаемый Константин Сергеевич, как неприятно оставаться в неопределенном положении в таком важном для меня деле; потому не осудите, прошу Вас,

Искренно преданного Вам Александра Блока.

Станиславский откладывал письменное объяснение с Блоком не только потому, что был очень занят в связи с открытием сезона, но и потому, несомненно, что хотел тщательно выверить свои впечатления от пьесы, прежде чем решить ее участь. Он «раза четыре», по собственному признанию, прочел «Песню Судьбы» и, наконец, ответил Блоку большим открытым письмом. «Увлекаюсь первыми картинками, увлекаюсь и вновь написанными, в которых, по-моему, много темперамента и фантазии, — писал Станиславский. — Словом, я увлекаюсь еще больше Вашим талантом, но вся пьеса в целом не зажигает меня».¹¹

«Неисправимому реалисту» Станиславскому, как именовал он сам себя в том же письме, была чужда лирико-символическая сторона драмы, то «проклятие отвлеченности», которое, по признанию Блока, преследовало его «и в этой пьесе, хотя, м б., и менее, чем в остальном».¹² Несмотря на искреннее увлечение талантом Блока, Станиславский отверг его пьесу.

Блок ответил Станиславскому 9 декабря 1908 года большим дружеским письмом-исповедью, где не столько отстаивал свою драму, сколько говорил о тех идеях и настроениях, которыми она была рождена. В письме Блока высказаны наиболее волновавшие поэта мысли о «своей теме» — теме России, о путях интеллигенции к народу, о долге художника, о реализме, о мастерстве. Блоку очень хотелось убедить Станиславского в важности и истинности своих творческих поисков, но он, как и прежде, оставлял за Станиславским «право строжайшего суда» над своей пьесой.¹³

Крушение планов постановки «Песни Судьбы», с горечью воспринятое Блоком, не отразилось, однако, на его дружеских отношениях со Станиславским и не отняло у него желания творческого сотрудничества с Художественным театром.

Новая драма Блока «Роза и крест» была опять предложена Станиславскому.

В 1913 году во время очередных гастролей МХТ в Петербурге Блок и Станиславский не раз встречаются, беседуют, спорят по поводу новой пьесы.

Станиславский, восхищаясь поэтическим даром автора, видел в пьесе прежние недостатки лирической отвлеченности, расплывчатости, трудно соединимые с условиями

¹¹ К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма. Изд. «Искусство», М., 1953, стр. 209.

¹² Письма Александра Блока к родным. 1927, стр. 193.

¹³ Письмо Блока от 9 декабря 1908 года было впервые опубликовано в журн. «Литературный критик» (1940, № 11—12) по неисправной копии, снятой в свое время Л. Д. Блок-Менделеевой. В таком виде письмо не раз перепечатывалось и цитировалось в научных работах Между тем, сохранившийся в Архиве Музея МХАТ подлинник письма (№ 5057) позволяет установить, что в публикуемом обычно тексте содержится до 30 ошибок и неточностей, вызванных, видимо, небрежной перепиской. Это следует учесть составителям будущих изданий Блока.

сцены, а Блок, со своей стороны, сомневался, «надо ли „огрублять“, доказывать, подчеркивать».¹⁴

Чтобы приблизить Блока к требованиям сценического реализма Художественного театра, Станиславский вводит поэта в курс своих поисков в области «системы» воспитания актера, подробно рассказывает об опыте творческой студии МХТ.

Глубоко заинтересованный всем этим Блок, по приглашению Станиславского, посещает спектакли Художественного театра и Студии.

К этому периоду и относится публикуемое ниже письмо Ал. Блока.

3

7 мая 1913. Офицерская 57, кв. 21

Глубокоуважаемый и дорогой Константин Сергеевич.

Большое спасибо Вам, что дали мне возможность увидеть вчерашний Мольеровский спектакль. Я хотел зайти к Вам за кулисы перед последним актом, но узнал, что Вы в самом начале его — на сцене, и не решился Вас беспокоить.

Кроме того, если бы встретил у Вас в уборной кого-нибудь постороннего, уже никак не сумел бы выразить Вам мои смутные впечатления; а я не хочу от Вас скрывать, что спектакль в целом мне не понравился; нравились только Вы, Лужский в Сганареле, иные частности у некоторых, а остальное было тяжело и ненужно. И Мольер устарел, решаюсь сказать это, потому что чувствую отчетливо, как вчера, так и сегодня.

В Студии Вашей, напротив, было много впечатлений истинно прекрасных.

Очень много думаю, в частности, о том, что Вы говорили мне; постарался записать всё, что запомнил. Всего в письме не сказать. Во многом не согласен с Вами. Сегодня опять буду смотреть «Гибель Надежды».

Неизменно и сердечно Вам преданный Александр Блок.

В своем письме Блок высказывает отрицательное мнение о спектакле Мольера «Мнимый больной», выделяя, однако, среди актеров Станиславского в роли Аргана.

Недовольство Блока, как мы узнаем из его дневника, было вызвано, в частности, модернистскими декорациями Бенуа, натуралистическими деталями постановки и ртсуствием слаженного ансамбля, которым обычно славился Художественный театр.¹⁵

В Студии театра, напротив, спектакль воспитанников Станиславского «Гибель „Надежды“» (пьеса голландского драматурга Гейерманса) произвел на Блока сильное впечатление. «Истинное наслаждение от игры актеров, — записал он в дневнике. — Напоминает старые времена Художественного театра. Ансамбль... Массовые сцены, звуки моря и звонки пароходов, декорации — прелесть простоты».¹⁶

Эти театральные впечатления вновь и вновь возвращали Блока к мыслям о своих спорах со Станиславским, спорах о сценическом реализме.

Творческие отношения Блока и Станиславского, как мы убеждаемся, отнюдь не были идиллическими. Зрители так и не увидели драмы Блока «Песня Судьбы» и «Роза и крест» на сцене МХТ: слишком различны были творческие принципы драматурга и театра. Но встречи и споры Блока и Станиславского не прошли бесплодно в ином, духовном смысле: два больших художника обогатили друг друга своим пониманием жизни и искусства. В биографии Блока встреча со Станиславским и Художественным театром — важная веха, которая не могла не оказать влияния и на творчество поэта.

Благодарная память о встречах, творческом общении с А. Блоком навсегда сохранилась и у Станиславского. В архиве Станиславского находится черновой набросок его письма к поэтессе И. Гриневской, написанного вскоре после смерти Блока. «Постигшее Вас и всех нас русских горе таково, что о нем может говорить и писать лишь гений вроде Лермонтова и Толстого... У меня нет никаких фактов, касающихся А. А., у меня сохранились чувства, впечатления, они так неуловимы, так тонки, как и сам покойный поэт. Об этих ощущениях легче говорить в стихах. Но, увы, я не поэт».

Публикуемые впервые письма Блока к Станиславскому от 7 и 29 ноября 1908 года и 7 мая 1913 года хранятся в архиве Музея МХАТ.¹⁷



¹⁴ Дневник Ал. Блока. 1911—1913, стр. 207.

¹⁵ См.: Дневник Ал. Блока. 1911—1913, стр. 212.

¹⁶ Там же, стр. 209.

¹⁷ Архив Музея МХАТ, №№ 3035, 3036, 11572.

КОНСТАНЦИЯ ГАРНЕТ—ПЕРЕВОДЧИК И ПРОПАГАНДИСТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Широкое распространение русской литературы в Англии начинается с последней четверти XIX века. В 80-х годах известный английский критик и поэт Мэтью Арнольд писал: «Знаменитые английские романисты умерли, не оставив преемников. Господствующее положение, которое утратил французский роман, наследует не английский, а русский роман. Сейчас наступила полоса увлечения им, и он вполне этого заслуживает. Если новые литературные произведения удержат это положение, нам всем придется изучать русский язык».¹

Раз возникнув, влияние русской литературы в Англии не только не ослабевало, но возрастало с каждым десятилетием. Пытаясь разобраться в причинах успеха русского романа в Англии, современный исследователь английской литературы пишет: «Русские романисты вытеснили английских благодаря своей правдивости. В противоположность англичанам русские романисты никогда не стремились быть мастерами смеха и слез... В их умах зарождались философские системы, планы революционных социальных преобразований. Антагонизм по отношению к современной цивилизации — основной тон всех их учений».²

Влияние русских классиков испытали на себе писатели многих стран, но далеко не все из них могли прочесть русские книги в оригинале. Большинство полагалось на разумение переводчика и принимало на веру сказанное им.

В своей статье «Английский язык в России и русский язык в Англии» М. П. Алексеев дает подробный обзор истории переводов в России и Англии и упоминает ряд успешных работ английских переводчиков.³

Однако деятельность этих переводчиков не имела такого широкого размаха, как полувековой подвижнический труд маститой английской переводчицы Констанции Гарнет (1862—1946). Она перевела полные собрания сочинений Тургенева (17 томов), Гоголя, Достоевского, Чехова, «Войну и мир», «Анну Каренину» и другие произведения Толстого, «Грозу» Островского, «Обыкновенную историю» Гончарова, рассказы Горького и других авторов (всего около 70 томов).

Невозможно хотя бы примерно сказать, какое множество людей и в каких странах получили доступ к русской литературе благодаря ее переводам, т. к. в то время (первые 2 тома Тургенева в ее переводе вышли в 1894 году) на английском языке читали не только в Англии, Америке, Австралии, но и в Китае, Индии, Египте и других колониальных и зависимых странах Азии и Африки.

В благодарность за переводы Тургенева Голсуорси посвятил К. Гарнет один из своих ранних романов «Остров Фарисеев».

За переводы русской литературы К. Гарнет благодарил Арнольд Беннет. Английский писатель Бейтс в своей книге о крупном английском критике Эдварде Гарнете вспоминает о своей молодости: «Я упивался Чеховым и Мопассаном, Тургеневым и Флобером, Горьким и Бирсом; мне казалось, что все они значительно лучше, чем такие мнимые классики, как Стивенсон и Д. Элиот и другие, наводящие скуку писатели... Я наслаждался переводами К. Гарнет с русского и зачитывался предисловиями Эдварда Гарнета. Оба оказали на меня огромное влияние».⁴ «Без гениальных переводов К. Гарнет история английского рассказа была бы совершенно иной», — пишет Х. Бейтс в книге «Современная новелла».⁵

Д. Конрад в предисловии к книге Эдварда Гарнета «Тургенев» (1917) писал: «Может ли художник мечтать о большей удаче: найти в Англии, как нашел Тургенев,

¹ Matthew Arnold. Essays in Criticism. London, 1888, p. 254.

² Frierson. The English Novel in Transition. USA, 1942, p. 135.

³ Ученые записки Ленинградского государственного университета, № 72, 1944, серия филологических наук, вып. 9, стр. 129, 135.

⁴ H. E. Bates. Edward Garnett. Max Parrish, London, 1950, p. 15.

⁵ H. E. Bates. The Modern Short Story. London, 1953, p. 120.

переводчика который сохранил тончайшие особенности, всю простоту и прелесть его произведений, и критика, сумевшего глубоко и тонко понять и проанализировать их высокие достоинства.

Влияние переводов Констанции Гарнет на дальнейший ход развития и направление английской литературы, подчеркивая их историческую миссию, особенно ярко осветила известная английская писательница Кэтрин Мэнсфильд в письме переводчице, текст которого (в переводе с английского языка) приводится ниже.

18 II. 1921.

Дорогая Миссис Гарнет!

Закончив сегодня вечером «Войну и мир», я почувствовала, что не могу не поблагодарить Вас за то, что Вашими чудесными переводами Вы открыли для нас целый новый мир

Вследствие Вашего прекрасного трудолюбия мы настолько уже свыклись с мыслью, что новая книга переведена Констанцией Гарнет, что принимаем это как должное и можем стать неблагодарными Однако мое поколение (мне 32 года) и более молодое поколение обязаны Вам больше, чем мы сами в состоянии осознать Эти книги изменили нашу жизнь, не меньше Какою была бы жизнь без них!

Мой голос — лишь один из многих Я поистине ценю величие Вашего труда, Ваш удивительный подвиг. Прошу Вас принять мое восхищение и самую глубокую благодарность.

Преданная Вам Кэтрин Мэнсфильд⁶

Известный английский литературовед и критик М. Мэри в своей книге «Достоевский», называя переводы К Гарнет «замечательными», пишет « следующее поколение сможет лучше осознать, насколько Англия в долгу у миссис Гарнет за ее мастерские переводы»⁷

Восторженные отзывы о переводах К Гарнет Джона Голсуорси и Кэтрин Мэнсфильд сделанные на основе читательских впечатлений, а не в результате кропотливого сличения перевода и оригинала, всё же имеют большое значение, так как такие превосходные стилисты, как Голсуорси и Мэнсфильд, могли тонко оценить художественные достоинства языка переводов

Несомненно, в наше время, когда перевод, оставаясь искусством, опирается на научную основу лингвистики и литературоведения, убедительной представляется лишь такая его оценка, которая вытекает из тщательного сопоставительного анализа языка и целого комплекса выразительных средств оригинала и перевода Поэтому не лишен интереса отзыв о переводах К Гарнет Элен Мучник, данный ею в книге «Достоевский в Англии» Возражая А Ярмолинскому, заявившему о переводе Гарнет «Как он ни превосходен, он всё же оставляет желать чего то», — Мучник приводит четыре перевода отрывка из «Записок из мертвого дома» (Мило, Доул, Эдвардс и Гарнет) и анализируя их, на конкретных примерах доказывает превосходство варианта Гарнет и, таким образом, приходит к заключению «это первый адекватный перевод Достоевского и по сей день он остается самым добросовестным, самым близким к тексту и естественным Гарнет, в целом, верна оригиналу, насколько это совместимо с ясностью и требованиями другого языка, она никогда не допускает грубых искажений и отсебятины И, хотя роман «Преступление и наказание» был переведен еще в 1885 г, только после выхода в 1912 г мастерских переводов Гарнет английские писатели смогли осознать значение автора „Идиота“ и „Братьев Карамазовых“»⁸

Большой интерес представляет также отзыв о переводах Констанции Гарнет, принадлежащий перу человека, искушенного в вопросах перевода с русского языка на английский — перу Эйлмера Моода, автора книги «Жизнь Толстого» Этот отзыв ценен еще и тем что он дает представление о состоянии переводов русской литературы в конце XIX — начале XX века Э Моод вместе со своей женой переводил «Войну и мир» Моод вспоминает что Толстой редко жаловался на своих переводчиков но не мог не выразить неудовлетворенность французскими переводами⁹ Это сообщение для нас особенно интересно потому, что дает возможность составить представление об уровне ранних английских переводов, сделанных с французского

⁶ Копия письма получена автором настоящего сообщения от сына переводчицы, известного современного английского писателя Дэвида Гарнета

⁷ J Middleton Murray Gyodor Dostoevsky Martin Secker, London, 1916, p XII.

⁸ Helen Murchie Dostoevsky's English Reputation Morthampton, Smith College 1919, pp 61—68 110 150

⁹ The Life of Tolstoy by Aylmer Maude, v II, p. 431

Из английских переводов, по свидетельству Моода, Толстой хорошо отзывался о переводах миссис Гарнет и Моод.¹⁰

Моод дает обзор переводов русских классиков. Переводы «Войны и мира» с французского представляют собой отнюдь не перевод, а скорее парафраз.

Об одном из переводчиков «Войны и мира», м-ре Доуле, как пишет Моод, можно судить по его первому переводу с русского романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?», который он переименовал в «Важный вопрос» и в предисловии заявил: «В одном эпизоде характер Кирсанова слегка исправлен в соответствии с американским идеалом человека» (курсив мой, — А. Т.).

Едва ли хоть одна страница в переводе Доула свободна от грубых ошибок, а порой их можно насчитать десятком; но как ни плох этот перевод «Войны и мира», он легко читается, и множество людей читали его с удовольствием. Моод считает, что проф. Мари прав, говоря: «Для меня всегда было загадкой, как ухитряется Толстой производить столь огромное и своеобразное впечатление при помощи такого искажающего и затемненного посредника, каким является средний англо-американский перевод».¹¹

Переводы Констанции Гарнет Моод относит к совершенно иной категории, значительно более высокого качества: «Если сравнить ее работы с теми, о которых шла речь выше, они заслуживают очень большой похвалы. Ее английский язык несравненно лучше, чем язык Винера, и она не делает таких вопиющих ошибок, как Доул. Ошибки являются исключением, а не характерной особенностью ее переводов».¹²

Таким образом, в истории проникновения русской литературы в Англию Констанция Гарнет вполне заслуженно занимает почетное место. Все это делает весьма правомерной попытку ближе познакомиться наших читателей с характером и объемом ее переводческой деятельности.

В русском литературоведении, если не считать беглого упоминания К. И. Чуковского в книге «Высокое искусство» (1941), сведений о К. Гарнет не имеется.¹³ Мало их и в английских справочных изданиях и учебной литературе.

Недостаток источников, освещающих жизнь и переводческую деятельность К. Гарнет, был в значительной мере восполнен книгой ее сына Дэвида Гарнета «Золотое эхо», изданной несколько лет тому назад в США. Насыщенная большим фактическим материалом, книга эта помогает читателю воссоздать образ К. Гарнет, скромного, неутомимого труженика, человека большого интеллекта и силы духа, страстно любившего литературу.

Чрезвычайно интересно для нас, что К. Гарнет в течение ряда лет была связана узами большой дружбы со многими деятелями русского революционного движения народнического периода, разделяла их мечты и идеалы.

Отец Констанции Гарнет — юрист Дэвид Блэк, мать — дочь Джорджа Пэти, крупного художника, члена королевской академии (ARA). Пэти были культурной семьей и дружили с такими художниками и актерами, как Этти, Макреди, итальянский скрипач и композитор Паганини. Они много путешествовали по Италии и Франции, и все хорошо говорили по-итальянски.

В детстве Констанция Гарнет тяжело болела костным туберкулезом и после операции — удаления кости — год пролежала в постели. Возможно, поэтому она очень много читала. В семнадцать лет она отлично сдала экзамен и получила стипендию на три года в Ньюмен Колледже Кембриджского университета.

В Кембридже она испытывала чувство гордости, когда переводить особенно красивые места в греческом тексте вызывали ее, так как считали, что она лучше других сумеет воссоздать прелесть оригинала. У нее были прекрасные способности к математике, и она хорошо ее знала до того, как специализировалась по древним и современным языкам.

Блестяще закончив курс наук по классической филологии, она с отличием сдала экзамен, так называемый «трайлог», что равнялось получению наивысшей почетной степени. Так, благодаря уму и ранней зрелости, как пишет в своей автобиографии Дэвид Гарнет, Констанция Гарнет вырвалась из «душной тюрьмы викторианской семейной жизни». Сначала она преподавала греческий язык, а затем была библиотекарем в «Народном дворце», благотворительном учреждении Ист-Энда в Лондоне. В это время она стала социалисткой и была выбрана в исполнительный комитет Фабианского общества. Здесь возникла дружба с Бернардом Шоу.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Образцы переводов К. Гарнет приведены в кн.: М. М. Морозов. Пособие по переводу русской художественной прозы. Изд. литературы на иностранных языках, М., 1956, стр. 127, 131 и сл.

В 1889 году Констанция Блэк вышла замуж за Эдварда Гарнета, рецензента рукописей в издательстве. Обладая литературным талантом, он оказывал большую помощь начинающим авторам, и это обстоятельство помогло Констанции Гарнет войти в круг английских и американских писателей.

Важно отметить, что как сами Гарнеты, так и их ближайшие друзья принадлежали к передовой части английской интеллигенции.¹⁴

Через старых друзей своей семьи — Россетти — Эдвард Гарнет познакомился с русскими революционерами-эмигрантами Сперва с Феликсом Волховским, а вскоре подружился с Петром Кропоткиным, князем Черкесовым и особенно с Сергеем Степняком. Все они стали бывать в доме Гарнет, и Констанция Гарнет приобрела не только богатую практику в русском языке и возможность познакомиться с современно русской литературой, но и знание общественно-политической жизни России, а главное, она оказалась в самом центре кипучей идейной борьбы, которую из-за преследований царского самодержавия передовые люди России вынуждены были вести в эмиграции.¹⁵

В России писатель и поэт Феликс Волховский (1846—1914) неоднократно подвергался аресту и заключению в Петропавловской крепости, а в 1877 году был осужден по делу 193-х и выслан в Сибирь. В 1889 году он бежал через Владивосток в Америку, а с 1890 года жил в Лондоне. В 1891 году вел издание «Фри Раша» (Free Russia — «Свободная Россия»). Комитетом «Фонда вольной русской прессы» ему было поручено заведывание изданием «летучих листков».¹⁶

Сергей Михайлович Кравчинский (литературный псевдоним Степняк) (1851—1895) — русский писатель, публицист, хорошо известный нашим читателям как автор романа «Андрей Кожухов», с 1872 года играл активную роль в народническом движении и подготовил к печати первый номер журнала «Земля и Воля». В 1878 году он стрелял в Петербурге в шефа жандармов Мезенцева и скрылся. С 1884 года жил в Лондоне и принимал активное участие в издании журнала «Фри Раша».

Как Энгельс оценивал деятельность Степняка в Лондоне, видно из его письма от 3 апреля 1890 года из Лондона в Женеву к Вере Засулич. Энгельс пишет о «возобновившемся среди английских либералов антицаристском движении» и отмечает: «... очень удачно, что Степняк здесь и имеет возможность его подогревать».¹⁷ В этом же письме Энгельс упоминает, что Степняк передал ему статьи Плеханова

Беседы с русскими революционерами-эмигрантами, которым она оказывала гостеприимство и активную помощь в их работе, не прошли для Констанции Гарнет бесследно и оказали глубокое влияние на ее взгляды и выбор литературных произведений.

Затем она стала брать у Волховского уроки русского языка и вскоре начала переводить Тургенева, в чем ее очень ободрял и поддерживал Степняк. Первые два тома ее переводов были опубликованы в 1894 году.

Степняк видел в великой русской литературе и особенно в русском романе действенное средство пропаганды идей освободительного движения и в своих лекциях, выступлениях и статьях больше всего внимания уделял Толстому и Тургеневу.

Зимой 1894 года Констанция Гарнет совершила первую поездку в Россию, как пишет ее сын, «по поручению Степняка». Целью поездки было отвезти деньги, собранные в помощь голодающим, и под этим предлогом исполнить просьбу Степняка — повидать его друзей, передать им письма и осуществить связь между эмигрантами и революционной организацией в России.¹⁸

Эта поездка была самоотверженным поступком К. Гарнет, ради этого она оставила шестимесячного сына, и, кроме того, в поездке был известный риск, т. к. она

¹⁴ Общественно-политические взгляды Гарнетов хорошо иллюстрирует их отношение к англо-бурской кампании. Гарнеты были настроены решительно против войны и той волны империалистического шовинизма и лицемерия, которая прокатилась по стране. Они были, как тогда говорили, «пробурами» и отнюдь не были одиноки в своих взглядах. Девочки их соседей и друзей Оливье принимали участие в публичном сожжении чухла Дж. Чемберлена 5 ноября 1899 года, а сына Гарнет и его друзей шовинисты забрасывали камнями, присвоив ему прозвище «Крюгер!» (по имени бурского политического деятеля, президента и главнокомандующего во время войны с Англией за независимость страны).

Эдвард Гарнет вступил в отряд воинствующих пробурав, которые, вооружившись палками, посещали антивоенные митинги и защищали ораторов. На этой почве у Эдварда Гарнета было расхождение с его отцом — Эдварда огорчало, что в томике стихов отца были четыре сонета на смерть королевы Виктории.

¹⁵ См.: David Garnett. The Golden Echo. New York, 1954, p. 10.

¹⁶ См.: Деятели революционного движения в России. Био-библиографический словарь, т. II, Семидесятые годы, вып. I, 1929, стр. 220—222.

¹⁷ См.: Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями. Госполитиздат, 1951, стр. 315.

¹⁸ David Garnett. The Golden Echo, pp. 11, 14.

везла при себе деньги, письма и, вероятно, революционные листовки, т. к. Степняк и Волховский возглавляли издание «Фри Раша» Она ездила на лошадях в Нижний Новгород, чтобы повидаться с В. Г. Короленко.

Известно, что в №№ 4 и 5 за 1892 год во «Фри Раша» был опубликован рассказ Короленко «Чудная» в переводе Э. Л. Войнич с редакционным примечанием: «Рассказ молодого русского писателя, запрещен в России, распространяется в рукописях. Мы получили его от друзей из России».¹⁹ Не исключена возможность; что К. Гарнет ездила в Нижний к Короленко также по поручению редакции «Фри Раша». Затем Гарнет посетила Толстого и гостила в Ясной Поляне.

Друг Гарнетов, английский писатель Бейтс вспоминает о днях, проведенных в загородном доме Гарнетов в 20-х годах: «Часто никого не было в саду, только Констанция и я; копались в грядках и говорили о книгах, о писателях, она вспоминала о днях, проведенных в России, когда она ездила в глубь страны, одна, на санях, просто чтоб воспитать в себе русские привычки, взгляды, овладеть языком и проникнуться той атмосферой, подготовить себя к трудной задаче — перевести львиную долю русской литературы»²⁰

В конце 1895 года Степняк при переходе через полотно случайно попал под поезд и погиб. Для обоих Гарнетов это было большим ударом. Вдова писателя, Фанни Марковна Степняк, чтобы облегчить свое одиночество поселилась неподалеку от них, и они продолжали видеть много русских.

Вторую поездку в Россию Констанция Гарнет совершила в 1904 году, взяв с собой десятилетнего сына, ныне писателя — Дэвида Гарнета Узнав о ее намерении приехать в Россию, писатель Александр Иванович Эртель (1855—1908) пригласил ее погостить несколько недель в деревне Александровке Тамбовской губернии.

Ехали через Копенгаген, Гельсингфорс. В Петербурге так же, как и ранее в Париже, жили у вдовы старшего русского революционера-народника Петра Лаврова. Годом раньше Лаврова гостила у Гарнет в Серне, таким образом, это была старая дружба. В Петербурге они прожили около двух недель. Ездили к знакомым в Царское Село, ходили в Эрмитаж; были на концерте симфонического оркестра под управлением Артура Никиша. К. Гарнет, очевидно, завела знакомых и друзей в литературном мире.

Из Петербурга выехали в Москву и там гостили у Погосской. Познакомились с Линевай, собиравшей русские народные песни.

Чтобы лучше уяснить себе связи и знакомства К. Гарнет в России, следует напомнить, что представляли собой Линева Друг Степняка А. Л. Линева — русский революционер-народник — был лично знаком с Марксом. Он был крупным инженером-изобретателем. Е. Э. Линева, одаренная певица, с успехом выступала в Вене, Париже, Будапеште, но, помимо этого, она принимала деятельное участие в нелегальном московском «Обществе переводчиков и издателей» (1882—1884), выпустившем на русском языке несколько произведений Маркса и Энгельса. Сохранилась ее переписка с Энгельсом. В годы эмиграции мужа (1890—1896) она была с ним за границей и использовала это время для пропаганды русской музыки. Она организовала хор и с огромным успехом давала сольные концерты в Англии и Америке. Вернувшись в Россию, Е. Э. Линева посвятила себя собиранию и пропаганде русской народной песни.²¹ Впоследствии Констанция Гарнет с Фанни Степняк переводили эти песни на английский язык.

Пожив в Москве примерно неделю, К. Гарнет поехала в Тамбовскую губернию. На карте расстояние не кажется большим (вспоминает Д. Гарнет), но в это время шла русско-японская война, поезда двигались медленно, приходилось простаивать на запасном пути, пропуская воинские поезда и составы с лошадьми и сеном. Наконец, добрались до станции, где их радушно встретили Эртели.

Спустя несколько дней после их приезда к Эртелю неожиданно нагрянул земский начальник. Как пояснил после его отъезда Эртель, он сообщил, что в округе находят революционные листовки, и Констанция Гарнет лучше уехать.

Эртель ранее принимал участие в революционном движении. В 1884 году он был арестован за связь с революционерами и посажен в Петропавловскую крепость. Через четыре месяца он по состоянию здоровья был освобожден из тюрьмы с запретом жить в Москве и Петербурге.

Отсюда понятно внимание к нему земского начальника, когда у него появилась гостья, связанная с русскими эмигрантами — издателями «Фри Раша»

Правда, Степняка к этому времени уже не было в живых, но был жив Волховский и у Гарнет было много новых друзей-эмигрантов, среди них Вера Засулич (которая еще ранее, живя в Женеве, посылала ей статьи Плеханова) и Вера Фигнер; они несколько раз гостили в Серне.

¹⁹ См. Е. Таратута. Наш друг Э. Л. Войнич. Изд. «Правда», М., 1951, стр. 12.

²⁰ Н. Е. Bates. Edward Garnett, p. 29.

²¹ См.: Е. Канн-Новикова. Евгения Линева. М., 1952.

Две поездки Констанции Гарнет в Россию значительно обогатили ее знание языка, быта, русской природы и русских людей. Особенно полезным, надо думать, было знакомство с А. И. Эртелем.

Все эти связи и знакомства объясняют такое тонкое понимание Гарнет самых разнообразных стилистических пластов русского языка, идиом, реалий, такое прекрасное знание русской литературы и умение отобрать из нее все самое лучшее.

Тургенев и Чехов были ее любимыми русскими писателями. В процессе работы росло искусное владение английским языком и знание русского. Некоторые из ее переводов Чехова поистине превосходны. И теперь часто можно слышать по радио «Вишневый сад» и другие пьесы в ее переводе. Но она часто высказывала сожаление, что Тургенев она переводила первым, и никогда не могла себе простить некоторые ранее допущенные ошибки.

Среди менее известных ее работ — перевод «Обыкновенной истории» Гончарова и пьесы Островского «Гроза», сборника русских народных песен Линевой и записок «Восстание на броненосце „Потемкине“» Фельдмана (последнее было издано в 1907 и 1908 годах, когда событие было еще свежо в памяти людей) и несколько рассказов Горького в сборнике под общим заглавием «Двадцать шесть и одна».

О последнем периоде ее жизни Д. Гарнет вспоминает:

«За несколько месяцев до смерти греческий язык, который Констанция, занимаясь переводом с русского, почти полностью забыла, вдруг вспомнился ей, и за день или два до смерти она прочла мне по-гречески длинный отрывок из Эврипида и перевела его мне.

Книги в доме не было, поэтому она могла ее читать лишь лет пятьдесят тому назад.

Констанция глубоко любила литературу и поэзию, но не понимала изобразительные искусства. Это не удивительно, так как в течение многих лет она была почти слепой. Гораздо больше она наслаждалась красотой цветов, чем картин.

До самой смерти Констанция сохранила ясный ум. Она чувствовала себя счастливой, потому что война окончилась, Гитлер и Муссолини разгромлены, их нет в живых, и я и моя семья живы. Она не боялась смерти. Когда сердце отказалось работать, она тихо скончалась в канун 84-го дня своего рождения».²²

Ценные сведения о жизни и литературном окружении К. Гарнет, почерпнутые из автобиографии ее сына, можно дополнить воспоминаниями Бейтса о Гарнетах, которые дают представление не только об их жизни, но и о той атмосфере признания и уважения к русской литературе, которая царил в среде английских писателей. О первом приглашении на уик-энд²³ в их дом Серн Бейтс пишет: «Я был счастлив и взволнован. Серн был для меня чем-то легендарным; с наступлением нового века там собирались разные знаменитости.

Более частый гость и более близкий Констанции по духу — серьезный человек с лысиной, примерно одного возраста с Эдвардом. Потом на многие годы он стал близким другом обоих Гарнетов. Дружба началась с того, что он написал Констанции, что восхищается произведениями Тургенева в ее переводах и сам полон литературных планов, мечтаний. Он уже издал роман и томик стихов под псевдонимом Синджон. Это был Джон Голсуорси. Его пригласили и с этого момента стали его литературными наставниками.

Хадсон, Дэвис и Эдвард Томас гуляли в полях и лесах близ Серна; там часто встречались Конрад, Голсуорси и Крейн; русские классики, которым в целом предстояло оказать более глубокое, широкое и устойчивое влияние на современную английскую и американскую литературу, чем какой-либо другой национальной литературе, — все были переведены там... Я ясно помню, как... гуляя в лесу и шевеля тростью огромные... муравейники, ... Эдвард Гарнет прорычал мне воскресную проповедь о том, что я должен настойчиво стремиться к большей объективности в моих произведениях: „...я думаю, вам следует продолжать читать Чехова. Нельзя найти современного писателя лучше, чем он“».²⁴ «Помните, что главное в произведении — это основные мысли и экономия художественных средств, — так писал Тургенев в „Отцах и детях“ и Чехов в „Именинах“.— Не должно быть ни единой лишней строки — всё должно быть правдиво и верно. Ничего, кроме правды».²⁵ Обратимся теперь к самому последнему отзыву о переводах Гарнет, опубликованному в отделе «О книгах» лондонской газеты «Таймс» от 6 июня 1957 года.

В своей статье «Констанция Гарнет» литературный обозреватель Оливер Эдвард полемизирует с обозревателем журнала «Лисне» («Listener»), который приветствует появление нового перевода «Мертвых душ» в исполнении Риви (1948) как шаг вперед

²² David Garnett. The Golden Echo.

²³ week end — традиционный у англичан выезд за город на субботу и воскресенье; буквально — конец недели.

²⁴ Н. Е. Bates. Edward Garnett, p. 18.

²⁵ Там же, стр. 59.

после переводов Констанции Гарнет. Эдвардс с негодованием говорит о таком подходе к новым переводам. Он считает, что как бы ни были хороши новые варианты, нельзя забывать огромную историческую роль переводов Гарнет: «Люди трех поколений в огромном долгу перед ней. Подумайте, какое значение для нас имели все эти писатели и произведения в течение истекших 60 лет. Вспомните, какое влияние они оказали и как они вытеснили все предшествующее — однажды Арнольда Беннета попросили назвать 10 величайших в мире романов, и он мгновенно дал перечень исключительно русских книг. Если когда-либо кто-то совершил революцию в литературных вкусах английского читателя — это Констанция Гарнет».

Касаюсь вопроса качества ее переводов, Эдвардс напоминает, что в числе друзей К. Гарнет было много русских писателей и политических эмигрантов, хорошо знающих английский язык, и они находили ее переводы правильными и адекватными.

В конце статьи Эдвардс цитирует слова Брейлсфорда, написанные на смерть К. Гарнет: «Благодаря ей мы можем читать русских классиков в переводе, не только точном, но идиоматичном и вдохновенном. Это огромное достижение, и она исполнила свой труд не только как добросовестный литературовед и ученый лингвист, относившийся с равным уважением к обоим языкам, она питала чувство большой любви к России».

Таким образом, мы видим, что переводы К. Гарнет, выполнившие историческую миссию в конце XIX и в первую четверть XX века, не утратили своего значения в Англии и по сей день.

Констанция Гарнет интересует нас не только как переводчик и пропагандист русской литературы, но и как искренний и понимающий друг передовых людей нашей родины, друг, сумевший распознать великие идейные и художественные достоинства русской литературы еще в то время, когда многие люди Запада, находясь во власти предрассудков, считали Россию безнадежно отсталой страной, осужденной вечно плестись в хвосте за европейскими странами.

Знакомство с жизнью и деятельностью К. Гарнет дает нам также ценный материал о русско-английских литературных связях и о той большой роли в их развитии, которую сыграла русская революционная эмиграция.



Л. ТОЛСТОЙ В КИТАЕ

Отмечая 45-летний юбилей со дня смерти Л. Н. Толстого, китайский писатель и исследователь русской литературы Гэ Бао-цюань писал: «Имя великого русского писателя Льва Николаевича Толстого исключительно близко китайскому народу. Это не только потому, что почти все его художественные произведения переведены на китайский язык и хорошо знакомы широким китайским читателям, но также и потому, что в течение всей своей жизни Толстой питал горячую любовь и уважение к китайскому народу и к китайской культуре. Эти благородные чувства Толстого в свою очередь находили отклик в китайском народе».¹ В этих словах выражены искренняя симпатия широких кругов китайского народа к великому русскому писателю и огромный интерес к его замечательным произведениям.

Вопросы, связанные с отношением Толстого к Китаю, уже давно интересовали не только советских, но и зарубежных литературоведов, изучающих творчество писателя. И это не случайно. В приложении к своей книге «Жизнь Толстого» Ромен Роллан писал, что без выяснения отношений Толстого с Азией «„Жизнь Толстого“ была бы сейчас неполной... ибо воздействие Толстого на Азию окажется, быть может, более значительным для ее истории, чем воздействие его на Европу».² Р. Роллан считал, что из стран Востока «Китай был ему (Толстому,— Ред.) ближе других по строю своей мысли».³

Настоящее сообщение представляет собой попытку проследить процесс распространения произведений Толстого в Китае и выяснить оценку его творчества, данную передовой китайской критикой.

Вопрос о времени появления в Китае первых переводов произведений Толстого решен еще далеко не полностью. Китайский народ начал знакомиться с русской литературой в основном после 1905 года, который, по определению В. И. Ленина, «был началом конца „восточной“ неподвижности» и годом, принесшим с собой «исторический конец толстовщине».⁴

В настоящее время самым ранним переводом произведений Толстого в Китае считается книга под заглавием «Религиозные рассказы Толстого», единственный экземпляр которой недавно обнаружен Гэ Бао-цюанем. Эта книга вышла в 1907 году в Гонконге и включает 12 рассказов Толстого («Хозяин и работник», «Много ли человеку земли нужно?», «Где любовь, там и бог» и др.), переведенных на китайский язык немецким миссионером И. Генаром, известным также под китайской фамилией Е Дао-шэн. Из предисловия переводчика можно сделать заключение, что еще до выхода в свет «Религиозных рассказов Толстого» И. Генар был связан с Л. Н. Толстым, переписывался с ним и перевел эти рассказы с согласия автора.

В январе этого же 1907 года в китайском журнале «Миньбао» (орган революционной организации «Тунмэнхай», руководителем и создателем которой был выдающийся китайский революционер-демократ Сун Ят-сен) появился портрет Толстого с подписью: «Новый русский мудрец — Толстой». Месяцем ранее (в декабрьском выпуске 1906 года) в этом же журнале промелькнула фамилия Толстого в сопоставлении с Флорбером.

Возникает вопрос, почему же портрет Толстого был напечатан без статьи? Возможно, что причиной послужило «Письмо к китайцу» Толстого, появившееся во французской, немецкой и русской печати двумя месяцами раньше. Сотрудники редакции, вероятно, знали об этом письме, но содержание его не совпадало с их политической программой. Тем не менее, желая напомнить читателю о сочувственном отношении

¹ Гэ Бао-цюань. О литературном наследстве Л. Н. Толстого в Китае. Газета «Дружба», 1955, 20 ноября.

² Ромен Роллан, Собрание сочинений, т. XIV, изд. «Время», Л., 1933, стр. 328.

³ Там же, стр. 329.

⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 31.

Л. Толстого к китайскому народу и выражая свое восхищение гением писателя, они напечатали в журнале его портрет.

В своей статье в газете «Дружба» Гэ Бао-цюань перечисляет целый ряд ранних переводов Толстого в Китае в период между 1914 и 1921 годами на китайском языке: вышли «Севастопольские рассказы», «Детство», «Отрочество», «Юность», «Утро помещика», «Два гусара», «Хозяин и работник», «Крейцера соната», «Семейное счастье», «Воскресение», «Анна Каренина», пьесы «Власть тьмы» и «Плоды просвещения».

Значительная часть этих переводов была выполнена Линь Цин-нанем (1852—1929). С точки зрения художественного мастерства эти переводы требуют серьезной критики, ибо Линь Цин-нань переводил произведения Толстого старым литературным языком, сохраняя обычно лишь основной сюжет подлинника. Однако сила художественного таланта Толстого была настолько велика, что даже слабые переводы его произведений пользовались огромной популярностью. А Ин в своей работе «Русская и советская литература в Китае» пишет об этом следующее:

«...произведения Л. Толстого привлекали особое внимание китайских читателей к русской литературе. Китайцы постепенно узнавали ценность русской литературы. В те годы китайская критика считала, что „русские романы проникнуты страданиями своего народа, который стонал под гнетом самодержавия, терпел произвол чиновников, доноси сыщиков, испытывал бедствия войны. Он находился в безвыходном положении. Произведения, в которых писатели правдиво изобразили эту тяжелую жизнь, были замечательными. Именно этими чертами отличаются русские романы“. Китайская критика того времени отмечала, что произведения Л. Толстого проникнуты гуманизмом. При чтении их невольно появляются слезы. Книги „Грань человека и дьявола“ и „Страсть и ненависть“,⁵ переведенные Линь Цин-нанем, написаны с глубоким чувством, живо и рельефно».⁶

Большую роль в деле популяризации произведений Толстого в Китае сыграла передовая литературная критика. Революционный журнал «Синьцинъянь» («Новая молодежь»), издававшийся китайскими марксистами, постоянно печатал на своих страницах статьи о жизни и творчестве Толстого, переводы отдельных его произведений. С 1915 по 1921 год этот журнал был проводником русской литературы в Китае; за это время в нем был напечатан целый ряд статей, посвященных Толстому, Горькому, Достоевскому, Короленко, Андрееву. Здесь же были опубликованы первые переводы повестей Тургенева «Вешние воды» и «Первая любовь».

Призыв осуществлять «гуманные и справедливые» идеи Толстого слышится в статье Жу Фыя «Бегство Толстого», помещенной в октябрьском номере журнала за 1915 год. Но наиболее полный и систематический обзор творчества писателя мы находим в статье Лин Шуана в июньском номере за 1917 год. Закладывая анализ творчества Толстого, Ли Шуан писал: «Появление Толстого сделало Россию предвестником расцвета литературы нашей эпохи... Разве Толстой является только русским писателем? Нет, он — социальный революционер и моралист. Он достоин быть вечным учителем человечества».

Почти во всех статьях журнала «Синьцинъянь» Толстой рассматривался как величайший художник, как писатель-мыслитель, протестующий против царского самодержавия, сочувствующий простому народу.

Для распространения Толстого в Китае многое сделал Цюй Цю-бо (1899—1935) — один из первых китайских литераторов-марксистов. Хорошо владея русским языком, он перевел на китайский язык большое количество произведений русских писателей от Гоголя до Горького, написал «Историю русской литературы». Среди его переводов, выполненных еще до 1920 года, есть и четыре рассказа Толстого — «Три смерти», «Ильяс», «Чем люди живы?» и «Ассирийский царь Ассархадон». Эти переводы сделаны непосредственно с русского языка и отличаются своей точностью, что в те времена было редким явлением в Китае. Будучи одним из руководителей коммунистической партии Китая, вместе с Лу Синем возглавляя «Лигу левых писателей Китая», Цюй Цю-бо в то же время много внимания уделял журналистике. В качестве журналиста он несколько раз бывал в Москве (1921, 1931), посещал Ясную Поляну. Результатом этих поездок были книги очерков «Путешествие по новой России» и «Мечты в красной столице». Одна из глав второй книги называется «Посещение Ясной Поляны». Она написана на основе материалов, собранных автором во время

⁵ Под заглавием «Грань человека и дьявола» была переведена на китайский язык «Смерть Ивана Ильича», а «Страсть и ненависть» — это заглавие сборника, в который вошли «Крейцера соната», «Семейное счастье» и другие произведения Толстого в переводе Линь Цин-наня. О переводах Линь Цин-наня см. также: Чэнь Чэнь-до. Китайское литературоведение, т. 3, Пекин, 1957, стр. 1223. (На китайском языке).

⁶ Журнал «Вэньбао», 1956, № 1, Пекин. (На китайском языке).

его поездки в Ясную Поляну, где он познакомился с родственниками и учениками Толстого, с крестьянами, рассказавшими ему многое о великом писателе.

В 30-х годах согласно программе «Лиги левых писателей» Цюй Цю-бо перевел целый ряд трудов классиков марксизма-ленинизма о литературе и искусстве, в том числе и статьи Ленина о Толстом, в эти же годы он написал большое количество статей о русской литературе вообще и о Толстом в частности.

Известный китайский ученый и поэт, видный общественный деятель Го Мо-жо в своем творчестве не раз обращался к Толстому. В 1920 году, когда Го Мо-жо учился в Японии, появилось его стихотворение «Урок оружейных залпов». Содержание его приблизительно таково: на берегу моря стоят две русские пушки, когда-то захваченные японцами у русских. Поэт смотрит на эти пушки и размышляет о событиях, происходивших в это время в России. Там идет суровая война: народ борется с японскими и американскими захватчиками, стремящимися захватить Сибирь. Перед задумчивым взором поэта появляются два образа: Л. Толстой и Ленин. Один — печален, другой — решителен. Толстой говорит поэту: «я люблю тебя, китаец, люблю Лао Цзы и Мон Цзы, их учение. Я мечтаю видеть весь мир в одной семье. Я проповедую самосовершенствование и непротравление злу насильем; я протестую против суда, тюрьмы, армии, дипломатии. Все люди должны жить мирной, трудолюбивой жизнью». И поэт невольно с ним соглашается. Но как раз в этот момент раздается голос Ленина. Он призывает поэта бороться за уничтожение эксплуататорских классов, за национальную независимость народов, за социальное преобразование мира. Эти зовущие к борьбе слова, словно удар, разбудили поэта. Подобное сопоставление Ленина и Толстого, ярко оттеняя ошибочные взгляды Толстого, помогало китайскому читателю правильно понять и по достоинству оценить творчество писателя.

Следует заметить, что имя Толстого неоднократно встречается в стихах Го Мо-жо, известного в Китае не только как общественный деятель, ученый и поэт, но и в качестве переводчика, познакомившего китайского читателя с романом Толстого «Война и мир».

В 30—40-е годы значительно расширилась тематика критической литературы о Толстом. В это время появились работы Чжан Вэнь-тяня «Взгляды Толстого на искусство», Лан Дин-сяо «Жизнь и учение Толстого», Лю Да-де «Смерть „Живого трупа“», Чжэн Чжэнь-до «Достоевский и Толстой» и ряд других. В 40-е же годы в Академии литературы и искусства имени Лу Синя был прочитан спецкурс «Анализ художественных произведений», основанный почти целиком на материале романа «Анна Каренина».

Многие произведения Толстого в эти годы были переведены заново, улучшился язык и стиль переводов, над которыми работали лучшие писатели Китая: Го Мо-жо («Война и мир»), Гао Чжи («Воскресение»), Чжоу Дэн и Ло Лин-нан («Анна Каренина»). Впервые были переведены и биографии Толстого, написанные Р. Ролланом, Э. Моодом и другими.

Писатели революционного Китая, объединившиеся в 1930 году в «Лигу левых писателей», вели решительную борьбу с буржуазной критикой, которая, выступая против принципа партийности литературы, пробовала использовать творчество Толстого в качестве доказательства того, что писатель живет и творит вне классов. С решительной критикой враждебного направления органа «Синь юэ» и писателей «среднего типа» выступил Лу Синь.

«Левым нужны свой Толстой и свой Флобер...» — писал Лу Синь в 1933 году. — И Толстой и Флобер писали ценные для своего времени произведения и только поэтому сохранили свое значение для будущего. Ведь будущее это продолжение настоящего. Особенно важен Толстой, который писал сказки для крестьян, отнюдь не называя себя писателем „среднего типа“.⁷

Представители реакционного направления «Синь юэ», отражавшие интересы китайской компарторской буржуазии, пытались преувеличить слабые стороны мировоззрения Толстого, маскируя этим свою антинародную сущность.

Стремясь объективно оценить идейное наследие Л. Н. Толстого, видный литературовед-марксист Цюй Цю-бо разъяснял ленинское положение о противоречиях в мировоззрении и творчестве Толстого.⁸

С этой же целью революционные литераторы переводили на китайский язык статьи Ленина и Плеханова о Толстом. В 1934 году в Шанхае вышла отдельная книга под заглавием «Статьи Ульянова⁹ и Плеханова о Толстом». В нее вошли статьи

⁷ Лу Синь, Собрание сочинений, т. V, стр. 37. Перевод Л. Позднеевой.

⁸ Цюй Цю-бо. Собрание литературных трудов, т. 2 (статьи: «Культурное движение „Свободного человека“ и «Литературная свобода и писательская несвобода») (на китайском языке).

⁹ Произведения Ленина были запрещены гоминдановским правительством, но идеи Ленина проникали в широкие массы, его читали, цитировали, но под именем Ульянова или Ильича.

В. И. Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции», «Л. Н. Толстой», «Л. Н. Толстой и его эпоха» и «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение»; статьи Плеханова «Отсюда и досюда», «Смешение представлений (учение Л. Н. Толстого)» и «Карл Маркс и Лев Толстой». Книга была переведена с немецкого издания 1928 года.

Большой популярностью в Китае пользовался роман Толстого «Воскресение». Он неоднократно переводился на китайский язык и дважды был инсценирован.

Первая инсценировка была сделана драматургом Тянь Ханем в 1936 году (17 апреля этого же года она была поставлена в театре «Мир» в Нанкине), вторая инсценировка, написанная Ся Янем позднее, была поставлена в ознаменование 115-летней годовщины со дня рождения Л. Н. Толстого в 1943 году.

Изучение русской литературы стало особенно интенсивным после образования Китайской Народной Республики. Один за другим стали появляться переводы произведений выдающихся русских писателей. Так, согласно неполным данным, за период с октября 1949 года по сентябрь 1955 года в Китае было издано 30 названий произведений Толстого, начиная с его знаменитых романов и кончая рассказами для детей. Общий тираж этих изданий превышает 320 тысяч экземпляров.¹⁰

Однако дело не только в количестве переводов. Значительно повысилось и их качество, так как в переводах произведений Толстого на китайский язык активное участие приняли ведущие писатели народного Китая.

В 1950 году вышла серия драматических произведений Толстого, в которую включено пять его пьес («Первый винокур», «Власть тьмы», «Плоды просвещения», «Живой труп», «И свет во тьме светит»), из которых три перевел известный драматург и переводчик Ли Тен-у.

Прекрасным переводчиком произведений Толстого является Гао Чжи. После «Воскресения» он перевел «Анну Каренину» (1949) и «Войну и мир» (1951).

Двенадцатого марта 1958 года газета «Женьминьжибао» сообщила, что Гао Чжи собирается перевести на китайский язык все художественные произведения Л. Толстого в течение пяти лет.

На китайский язык активно переводятся не только произведения Толстого, но и литература о нем. За последние годы в Китае вышла книга Н. К. Гудзия «Лев Николаевич Толстой», сборник статей советских ученых о Толстом; знаменитый романист Ба Цзинь перевел очерк М. Горького о Толстом, впервые появились переводы статей Толстого о литературе и искусстве.

Выяснение противоречий мировоззрения Л. Толстого тесно связано с существенными проблемами марксистской теории литературы. Поэтому понятно, почему в каждой значительной литературной полемике они занимают далеко не последнее место.

С 1954 года в Китае развернулась борьба против антипартийной группы во главе с Ху Фынем, отрицавшей партийное руководство в области искусства и литературы. Ху Фын умышленно искажал отдельные высказывания Ф. Энгельса о Бальзаке и В. И. Ленина о Л. Толстом, утверждая, что мировоззрение писателя не влияет на его творчество. А отсюда он делал вывод, что писателям народного Китая не обязательно овладевать марксистско-ленинским мировоззрением, что марксизм не связан с творчеством.

Против ошибочного взгляда Ху Фыня выступили многие писатели и ученые.¹¹

В целом ряде серьезных научных работ, из которых прежде всего следует указать на статьи Ван Чжи-ляна («Вопрос о мировоззрении и художественном методе Л. Толстого») и Вэй Мый-фэй («Мировоззрение и художественный метод Л. Толстого в „Войне и мире“»),¹² исследователи сумели уточнить целый ряд вопросов, связанных с проблемой метода и мировоззрения, на материале китайской и русской литератур. Главное достоинство этих статей заключается в том, что, раскрыв реакционную сущность теории Ху Фыня, авторы конкретно и убедительно показали связи и противоречия между мировоззрением Л. Толстого и его художественным методом.

Теоретическая дискуссия в Китае еще не закончилась. Где бы ни зашла речь о реализме, об отношении между мировоззрением писателя и его художественным методом, там обязательно затрагивается творчество Л. Толстого и Бальзака. Их изучают в Китае как вершины реализма XIX века. Лучший китайский роман «Сон в красном тереме» Цао Сюэ-цзиня сравнивают с «Анной Карениной»,¹³ находя сходство между

¹⁰ См.: Гэ Бао-цюань. О литературном наследстве Л. Толстого в Китае. Газета «Дружба», 1955, 20 ноября.

¹¹ Например, статьи из журналов «Вэньбао», № 21, 1955 года, «Творчества», № 1, 1956 года, из «Ученых записок Нанкинского университета», № 1, 3, 1956 года (на китайском языке).

¹² Серия сборников литературных исследований Пекинского университета, 1957 год, т. 4 (на китайском языке).

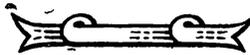
¹³ Дуаньму Хун-Лян. Анна Каренина. «Вэнь-Чуньцю», № 2, вып. 4, 1947 (на китайском языке).

этими произведениями в тончайшем психологическом анализе, в стройности композиции, в драматизме сюжета и в рельефности характеров персонажей.

Оценивая творчество Толстого, китайский писатель Лао Шэ писал: «Если Шекспир является высочайшей горной вершиной в мире драматургии, то мне думается, что Л. Толстой — это самое глубокое и широкое море в „мире романов“. Да, среди романистов с давних времен до наших дней только один он достоин такого сравнения — самое глубокое и широкое море. В его сердце вмещается целая эпоха. Это его достоинство, несравненное достоинство».¹⁴

Утверждение Горького — «не зная Толстого... нельзя считать себя культурным человеком» — признано не только на родине писателя, но и далеко за ее пределами.

Перед китайскими писателями стоит задача углублять начатое исследование литературного наследия Л. Толстого, брать из него то, что принадлежит будущему: учиться у него реалистическим принципам художественного изображения действительности, мастерству психологического анализа, композиции. Результаты этого большого и полезного дела, несомненно, дадут богатые материалы для расширения культурных связей между китайским и советским народами.



¹⁴ Лао Шэ — романист, драматург. Высказывания о Толстом взяты из его письма от 18 апреля 1958 года к А. И. Шифману, сотруднику Государственного музея Л. Н. Толстого.

„РАССКАЗ О МАЛЬЧИКЕ, КОТОРЫЙ ХОТЕЛ СТАТЬ ТАКИМ, КАК ДАНКО“

«Рассказ о мальчике, который хотел стать таким, как Данко» — таков подзаголовок романа прогрессивной финской писательницы Эльви Синерво — «Вильями Подмененный» (Viljami Vaihokas, Helsinki, 1946). Роман этот, опубликованный в Хельсинки двенадцать лет тому назад, вызвал оживленную полемику в финской печати. Публицист А. Эйкия писал в 1947 году в связи с появлением романа: «Выходит множество новелл и романов, воспевающих крайний индивидуализм, мистику, половую распущенность. Только изредка появляются книги, возвышающиеся над потоком пошлости. Роман Синерво... в этих условиях вызывает особый интерес». А. Эйкия в цитированной статье, как видим, обращает внимание на подлинно реалистическую основу романа Синерво, отразившего картины финской общественной жизни с начала 30-х годов и до конца второй мировой войны. «Это — правдивое изображение антифашистской борьбы», — пишет в заключение Эйкия.

Именно правдивость, антифашистская направленность романа не пришлась по вкусу критикам, чуждым реализму и народным интересам. Так, финский критик Каре обвинил Синерво в «пропаганде», одностороннем понимании жизни, в «незнании» истории Финляндии. Его, Каре, не устраивает то, что, как он пишет сам, Синерво, «к несчастью, не сумела ограничиться поэзией детства и юности на грани действительности и сказки». К Каре примкнул в оценке романа Э. Синерво критик Оинонен и некоторые другие.

Упреки, требования и «советы» не сбили с толку умного и честного художника Эльви Синерво. Вслед за «Вильями Подмененным» появились романы «Товарищ, не предавай!» (переведенный на русский язык и пользующийся в нашей стране большой популярностью), «Мир еще молод», циклы стихов, поэмы, драматургические произведения. И все это проникнуто горячей любовью к народу Финляндии, верностью борьбе против фашизма, симпатией и дружбой к советской стране, советским людям, к русской литературе.

Нам отрядно видеть, какое большое положительное воздействие оказывает на творчество Эльви Синерво русская литература и прежде всего М. Горький.

Подзаголовок «Вильями Подмененного», приведенный нами в начале статьи, с достаточной ясностью говорит о том, что Синерво осознанно следует горьковским традициям, что горьковские образы и идеи воспринимаются ею как основа для создания современного характера положительного героя. Но этот факт, вызывающий к себе внимание сам по себе, представляет особый интерес, когда мы внимательно знакомимся с интересным романом Синерво. Следование бессмертным горьковским традициям на народно-национальном материале при совершенно оригинальной композиции произведения и своеобразном, талантливом проникновении в психологию ребенка, а затем юноши — вот что составляет обаяние и силу «рассказа о мальчике, который хотел стать таким, как Данко».

Роман Синерво нельзя понять, если не учесть того, что он писался в тяжелую для Финляндии годину, когда еще свирепствовали реакционеры и фашисты. Перед многими рабочими, крестьянами и интеллигентами Финляндии в то время особенно мучительно вставали вопросы о месте человека в борьбе, о смысле жизни, о праве на мечту, о справедливости и счастье. Свою книгой Синерво отвечала на злободневные вопросы и потребности времени. Смысл жизни — в борьбе против антинародных сил, а самая высокая мечта человека о счастье может осуществиться только тогда, когда человек отдает все свои силы народу. Таков вывод Синерво, и здесь она так же верна горьковскому пониманию жизни и мечты, как верна и горьковскому образу Данко, сосредоточившему в себе это мировоззрение.

В романе психологически и философски доказывающаяся побеждающая сила такого мировоззрения. Э. Синерво тонко конструирует сюжет произведения, давая возможность своему герою с наибольшей полнотой выразить себя, — выразить свой замысел. В родильном доме двум женщинам-матерям случайно подменили детей. В результате сын

очень богатого фермера Вильями становится «сыном» очень бедных людей. К тому же у Вильями повреждена нога. Он хромает. В детстве же он узнает, что его «подменили», но никто не знает, кто его настоящие родители. Одиночество хромого ребенка, постоянно слышавшего брань неродного отца, обиды, которые терпит Вильями от других детей, вся его несчастливая судьба развивает в ребенке замкнутость и способствует быстрому росту мечтательности.

Происхождение Вильями,— говорит своим романом Синерво,— еще ничего не дает ребенку: человек становится таким, каким его сформирует среда, а в конечном итоге — народ. Но Вильями пройдет через ряд испытаний, прежде чем полюбит Данко и поймет, каким должен быть человек. Синерво знакомит своего героя с детьми бедняков и богачей, с крестьянами и ремесленниками. Подросток Вильями уходит из дому, чтобы собственными руками добывать себе пропитание. Он встречается с бродягами, правдоискателями, рабочими и, наконец, революционерами. Книга свидетельствует о том, что ее автор с большой любовью и вниманием вчитывался в роман «Мать» и в автобиографическую трилогию Горького.

При этом три части романа Синерво определяют как бы три стадии развития характера главного героя. Вначале Вильями — обездоленный и одинокий ребенок — чувствует только жестокость и несправедливость окружающих его людей и потому целиком уходит в мир детских фантазий. Эти фантазии — реакция на несправедливость жизненных условий, в которых оказался ребенок. Фантазии его еще имеют чисто сказочный, мы бы сказали, чувственно-эстетический характер. Так, Вильями, разуверившийся в справедливости реальных людей, верит только сказке. Он верит, что под водою живет красивая и добрая «зеленая девочка», и однажды на берегу моря «видит» ее под волною, идет к ней и едва не тонет. Он верит, что каждая ракушка «поет», как поет море, и, прижав ракушку к уху, «слышит» ее пение, хотя никто, кроме такой же обездоленной и мечтательной, как Вильями, девочки — Марит, не слышит этого. Раскрывая поэзию детской мечты, Синерво в то же время очень прозрачно намекает на то, что подобная мечта — плод глубокого личного несчастья и что мечтания этого рода бесплодны, более того, могут быть даже губительны (ведь Вильями едва не утонул из-за своей веры в сказочную «зеленую девочку», живущую под водою). Подростком уйдя из дому, Вильями мечтает о том, чтобы стать богатым и своими деньгами помогать бедным людям.

Во второй части книги описаны встречи героя с самыми различными людьми, в том числе с его отцом — богатейшим фермером Кампура. Но богатство не вызывает в честном подростке восторга. Простые люди называют его отца кулаком и бандитом. У сына он вызывает только неприязнь. И Вильями догадывается, что богатство или бедность сами по себе еще не делают человека хорошим, и покидает дом своего отца-богача.

Решающее значение для Вильями имеет его встреча со старым рабочим-лудильщиком. Тот знакомит его с горьковской легендой о Данко, и Вильями отказывается от мечты о богатстве (как когда-то он разуверился в том, что каждая ракушка «звонит-поет») и отныне каждого человека оценивает по тому, насколько тот приближается к сказочному Данко. Но — и это очень характерно для Синерво — устами старого и мудрого рабочего-лудильщика Данко объясняется как легендарный образ, отражающий правду самой жизни. «Такие легенды не рождались бы,— объясняет мальчику лудильщик,— если бы не было таких людей».

Эльви Синерво устами своих простых героев по-горьковски верно устанавливает связь между мечтой и действительностью, понимает, что легендарный героический образ, подобный Данко, отражает правду самой действительности. Вместе с этим писательница с тонким чувством такта вводит *свое* в трактовку героического образа Данко, вернее, своеобразно подчеркивает в этом образе то, что приобретает особенно актуальное идейно-художественное значение в 40-е и 50-е годы нашего века. Тонкость заключается здесь в том, что Синерво передает историю Данко не от своего имени, а от лица рабочего, читавшего Горького давно и потому, естественно, пересказывающего легенду с некоторыми добавлениями и изменениями, незаметными для него самого. Рассказывая Вильями о Данко, рабочий-лудильщик прежде всего подчеркивает в легендарном герое силу его *знания* будущего знания, позволяющего вести за собою людей. Вот этот рассказ старика, приводимый нами с небольшими купюрами: «...жил народ, которого враги однажды загнали в такое дикое место, где трудно было жить. С одной стороны были враги, а с другой — дремучий лес, куда люди боялись идти, потому что думали, что пройти через этот лес невозможно... Но вырос среди них Данко, храбрый и умный мужчина. Он сказал людям, что за лесом их ждет богатая, плодородная земля. Он воодушевил людей и повел их за собою через лес. Но путь, видишь ли, был трудный, многие умирали по дороге: одних разрывали дикие звери, другие тонули в болоте. И тогда люди обзавидели на Данко, сказали, что он заманил их в лес, чтобы уничтожить. И они решили убить его. Но когда они стали окружать его, сердце Данко наполнилось большой печалью, ему стало жаль людей — *ведь они не знали о том лучше, что знал он*. А он любил их, потому что это был его народ, и чувствовал, что *он один*

из них, хотя он и знает больше, чем они. Любовь к людям загорелась в его груди таким пламенем, что жгла грудь. И так сильно он любил их, что вырвал горящее сердце из своей груди и поднял его над головой. Оно горело как факел, и он громко крикнул, чтобы они следовали за ним. И тогда люди поверили ему, и он привел их через лес в счастливую землю. Но тут он сам упал мертвым. Таким был Данко...»¹

Как видим, верность горьковским образам и идеям не обедняет творческой самостоятельности Синерво; переключка с образом и даже воспроизведение горьковской легенды дает возможность художнику подчеркнуть великую преемственность и развитие народно-революционных идей и образов. Синерво убежденно и не раз говорит об этом в своей книге. Ее реальные герои неслучайно знают и любят горьковские произведения и образы. Рабочий-лудильщик рассказывает Вильяма о Данко, а старший товарищ Вильяма по борьбе, мудрая женщина Хилма, рассказывает юноше о своем впечатлении от романа Горького «Мать»: «Все так близко, будто из нашей жизни взято». И Синерво подчеркивает эту близость образами Хилмы и Ханнеса, напоминающими Пелагею Ниловну и Павла Власова.

Верность горьковским традициям для Синерво означает и верность национальным формам народной художественной образности. Близки образам финской народной сказки не только младенческие фантазии Вильяма, но и его мечты в пору юности. Так, долгое время Вильяма сопровождают символические образы мальчика Тойво (Надежда) и юноши Мурхемиели (Печаль). Тойво дарит Вильяма чудное перо Надежды. Оно помогает ребенку, а затем и подростку одолевать Мурхемиели-Печаль. Поэтически обогащая книгу, эти и подобные им образы, а также многочисленные стихотворные вставки (в эпиграфах и в самом тексте; Синерво — прекрасная поэтесса) не уведут автора от реальной жизни. Сам характер образности только помогает убедительнее раскрыть индивидуальные черты главного героя. К тому же всё, возникающее в воображении Вильяма, непосредственно связано или с положениями, в которых он оказывается, или отражает особенности его детской психологии.

Метафоричность названий трех частей книги, наряду с композицией романа, также в значительной мере способствует раскрытию эволюции главного героя. Они опять-таки соответствуют трем ступеням развития глубоко своеобразной и волнующей-интересной идеи Э. Синерво: самое прекрасное в жизни — это конкретное революционное дело человека, слившегося с народом. Хороши и красивы мечтания ребенка в «Ракушке» (первая часть романа), но еще лучше, душевно богаче и мудрее люди, с которыми встречается Вильяма на «Земле отцов» (название второй части). Образ «Земли отцов» получает в книге широкое символическое толкование. С одной стороны, это выражение крайних противоречий: она «была большая и плодородная», но люди на ней «не были... счастливыми». С другой стороны, здесь живут не только такие, как Кампура (отец Вильяма), но и подлинно интересные, мужественные и бескорыстные люди: рабочий-лудильщик, Умный Аарон и, наконец, Ханнес, Симо и Хилма — борцы против фашизма, ставшие верными друзьями и учителями 18-летнего Вильяма. В «Земле отцов» проводится мысль о том, что только тот, кто сливается душой и сердцем с борющейся частью народа, становится подлинным сыном земли отцов. И однажды Вильяма это почувствовал, присутствуя на антифашистском митинге. «Он был одно целое с теми, кто готов воевать против зверя — против фашизма».

Глубоко преданная антифашистской борьбе, Э. Синерво вдохновенно утверждает, что подлинный патриотизм невозможен без ненависти к фашизму и империализму, без убежденной любви к Советскому Союзу.

Ханнес объясняет Вильяма, почему коммунисты хранят как зеницу ока верность дружбе с Советским Союзом: «Это единственная страна,² где власть принадлежит тем, кто трудится. Если она не выдержит, — тогда падет надежда человечества».

Уже в начале второй части книги, в «Земле отцов», из жизни Вильяма исчезает мечта о «Ракушке». К концу этой части из мечтаний Вильяма исчезает и легенда о перо Надежды, подаренном мальчику сказочным Тойво. «Но он в нем (в перо Надежды, — Л. Р., Э. Л.), — объясняет Синерво, — теперь не нуждался. Когда он нашел свой настоящий дом — ему уже стало ненужным сказочное перо». Настоящий дом — это братство рабочих, вместе с которыми живет, трудится и борется Вильяма. Однако отказ от старых фантастических образов во второй части книги не означал для Синерво отказа от романтики. Романтические образы переосмысляются, наполняясь новым содержанием. Вильяма понимает, что Данко — лишь прекрасная легенда. Точно такого, как Данко, на земле не встретишь. «Но были Симо и многие другие, — размышляет Вильяма, — о которых Симо рассказал, и мир еще полон такими, о которых никто не рассказывал, а они были такими, как Данко».

Вильяма ищет и находит прекрасное в самой жизни. Его вера в человека-борца претворяется одновременно в прекрасную веру во всепобеждающую волю и силу мысли человека. «Всё можно постигнуть, разрешить, на всё есть ответ, даже если он

¹ Отрывок переведен Э. Лахти. Курсив наш, — Л. Р., Э. Л.

² Речь идет о 30-х годах.

и будет найден через тысячу лет. И потому-то человеку нужно стремиться вперед, как учил Ханнес. Потому так прекрасно жить, хотя и трудно».

Жить для Вильяма означает двигаться вперед, бороться. При этом Синерво подчеркивает, что в борьбе не все выдерживают и что слабый, ставший предателем — страшнее и опаснее врага. Эта мысль, развивающаяся затем в других книгах Синерво, воплощена в образе Аллана, предавшего Вильяма. Ничтожен, жалок, но смертельно опасен Аллан. Вильяма, преданный этим перевертнем, погибает, Аллан же кажется более ненавистным и презренным, чем горьковский Ларра. Зато как прекрасен Вильяма, слившийся с такими рабочими-борцами, коммунистами, как Симо, Ханнес и другие. Сила знания жизни, почерпнутая Вильяма у этих опытных борцов, делает его полет могучим, как полет огромной птицы. «Вильяма казалось, — пишет Синерво, — что он с Ханнесом взлетает всё выше, так высоко, что им становится видно всё Отечество и все другие страны, и всё, что в них происходит».

Оригинальность замысла Синерво заключается в том, что она сосредоточивает внимание на истории становления героя. Вильяма погибает молодым, девятнадцатилетним. Он не успел еще полностью развернуть свои крылья борца. Но недаром он любил Данко. В последней, третьей части книги, названной «Птичка из глины», нарицосован единственный и последний подвиг Вильяма, предсказывающий, однако, те подвиги, которые в будущем совершат борцы против фашизма, реакции и империализма.

«Птичка из глины» связывает начало книги с ее завершающей частью в единое целое. Когда-то в детстве Вильяма вылепил из глины маленькую птичку, и, как ему показалось, она улетела, хотя никто из детей этого не заметил. Вильяма, включившийся в борьбу вместе с коммунистами, из-за предательства попадает в руки фашистов-палачей. Его зверски избивают, пытаются, ломают сапогами позвоночник, чтобы заставить говорить и выдать товарищей. Но Вильяма молчит. Теряя сознание, Вильяма видит вокруг себя множество народа — простых людей. «Он не знал, откуда они все пришли, но он знал, что их бесконечно много и что он любил их. Он чувствовал себя в эту минуту несчастным только потому, что не мог показать им свою любовь... И тяжелое чувство бессилия превратило сердце Вильяма в тяжелый ком глины».

«И тогда он вспомнил, что в детстве вылепил из глины птичку, так нравившуюся детям. Вспомнив это, он вырвал сердце из своей груди и стал лепить. Пальцы его радовались и губы улыбались, потому что он знал, что теперь он умеет лепить лучше, чем в детстве. И когда птичка была готова, он бросил ее в толпу... Долетев до людей, она превратилась в живую огненную птичку, которая поднялась над толпой и полетела вперед. И люди повернулись и пошли вслед за птицей-пламенем, и Вильяма Подмеченный был среди них». Так Синерво создает свой образ Данко, образ юноши-героя, отдавшего жизнь народу.

Образ финского Данко, созданный Э. Синерво, — волнующий и воодушевляющий факт бессмертия горьковских традиций и бесконечных возможностей воплощения революционных мыслей и чувств в разнообразные и богатейшие национальные формы.



ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. БОВАЛЕВ

ВОСПРИЯТИЕ ТВОРЧЕСТВА ЛЕОНОВА ЗА РУБЕЖОМ

Леонид Леонов принадлежит к числу виднейших советских писателей, и отношение зарубежных издателей, читателей и критики к его творчеству представляет большой интерес.

Идеи и образы нашего искусства встречают самый живой отклик у миллионов людей доброй воли во всем мире. Произведения советских писателей — один из важнейших для зарубежного читателя источников правды о Советском Союзе, о социалистическом строительстве, о новом человеке. Советская литература помогает ему в борьбе с идейной и политической реакцией, с эстетическим консерватизмом и формализмом. Недаром вокруг литературы социалистического реализма за рубежом разворачивается острая борьба: одни ее страстно защищают, другие рьяно отрицают. Эта борьба весьма поучительна, она не только раскрывает сущность борющихся сил, но и дает — в свете больших событий, разыгрывающихся в мире, — большой материал для конкретной оценки всемирного значения советской литературы как авангарда и самого мощного отряда современной передовой литературы.

Восприятие творчества Леопова за рубежом, безусловно, связано с восприятием советской литературы в целом. По мере того как советская литература находила все большее признание у иностранного читателя (в годы предвоенных пятилеток, в период Отечественной войны и особенно — в последние 10—12 лет), произведения Леопова все чаще издавались в других странах, и отзывы критики о писателе появлялись все в большем количестве. Иностраный читатель находил в произведениях Леопова, — подлинно современных по содержанию, проникнутых глубокой философской мыслью, — ответы на вопросы о том, как в советских условиях «укладывалась» новая жизнь интеллигенции и крестьянства, как формировалась в советской стране новая мораль людей, свободных от эксплуатации и политического гнета, как в тяжелой борьбе, в острых конфликтах люди нашей страны идут к достижению великой цели — построению коммунизма. Особенно большой авторитет за рубежом завоевал Леонов в годы войны, когда он выступал не только как художник, но и как пламенный публицист: слово его было слышно далеко за рубежами нашей страны. Неудивительно, что наибольшее число переводов Леопова на иностранные языки падает на послевоенные годы. Последние же его произведения — «Золотая карета» и «Русский лес» — сразу восприняты за рубежом как классические образцы искусства социалистического реализма — искусства правдивого, смелого, новаторского, оригинального, глубоко национального и вместе с тем всемирного.

В предлагаемой статье, разумеется, использована лишь часть имеющихся материалов о Леопове: многое еще не учтено, иное может быть охвачено лишь в работе значительно большего объема.

Произведения 20-х годов

Первые переводы произведений Леопова появились за рубежом в 1925 году: «Конец мелкого человека» — в итальянском журнале «Russia», несколько отрывков из «Барсуков» — в немецкой и английской периодике, книга рассказов — в Берлине.

Особое внимание привлек роман «Барсуки». Уже в 1926 году появляются переводы романа на немецкий (Die Bauern von Wory, Wien)¹ и испанский, в 1927 — на чешский, в 1928 — вновь на испанский (Los aldeanos de Wory, Barcelona), в конце 20-х годов — на японский. В 30-е годы «Барсуки» вышли во Франции (1931, с предисловием М. Горького), Югославии (1931, на сербском), Голландии, Польше (1932), Австрии (Die Bauern von Wory, 1933), Норвегии (1933). Значительно позднее познакомились с этим романом читатели Англии, США и Канады (1947). В последние годы

¹ Названия произведений Леопова в иностранных переводах приводятся в случаях изменения авторского заглавия переводчиками или издателями.

роман переведен на словенский (1952), румынский (1953), и появились новые переводы на польский (1952) и чешский (1957).

Из ранних вещей Леонова переводились «Конец мелкого человека», «Туатамур», «Петушихинский пролом». На английский язык переведены «Бурьга» (1939) и «Записки Ковякина» (Town of Gogulev, London, 1943)

Творчество Леонова попало в поле зрения иностранной критики уже в 1926—1928 годах. Тогда уже появились отзывы о «Барсуках». Так, немецкий журнал писал: «Этот большой роман... является в лучшем смысле золаическим и заслуживает места рядом с польскими „Крестьянами“ Реймонта».² Американский журнал «Воктап» (1928) подчеркивал, что роман Леонова «по своим художественным достоинствам» не уступает «лучшим романам дореволюционной эпохи».³ Буржуазная пресса вынуждена признать, что молодые советские писатели создают высокохудожественную литературу.

Обстоятельный разбор «Барсуков» был дан во французской газете.⁴ Автор статьи — белоэмигрант. К сожалению, в 20-х годах зарубежный читатель порою знакомился с советской литературой по таким вот статьям, писанным с реакционных позиций людьми, враждебно относящимися к советскому народу и советской власти.⁵ А. Левинсон уверял французских читателей (кстати, тогда еще не знакомых с текстом романа), что анархические волнения в русской деревне в годы гражданской войны — это Вандей, разлив которой сметет революционные порядки.

Нужно отдать должное проницательности автора «Барсуков», который, как будто предвидя появление подобных кривотолков, высмеял возможные схоластические уподобления деревни периода гражданской войны французской Вандее и подчеркнул, что русские крестьяне видят в русском рабочем своем старшего брата.

Столь же фальшивыми в статье А. Левинсона были уподобления главаря реакционного восстания «барсуков» Семёна Рахлеева свободолюбивому атаману лесной волынии Робин Гуду (проскользнувши и в указанном выше отзыве Швабаха).

Оценки «Барсуков» содержатся в некоторых общих работах по советской литературе, вышедших в 20-е годы. В книге итальянского специалиста по русской литературе Э. Ло Гатто «Советская литература» (1928) в разделе о «попутчиках» («Сотрапани du strada») изложено содержание романа и подчеркнута оригинальность Леонова как художника.⁶ Несколько страниц посвящено Леонову в книге прогрессивного критика В. Познера «Панорама современной русской литературы» (Париж, 1929); автор отмечает богатство жизненного содержания и яркость отдельных сцен в «Барсуках», но вместе с тем считает, что композиции романа недостает единства, а некоторым персонажам — индивидуализации.⁷

Вновь привлекли к себе внимание «Барсуки» в последние годы, когда роман был издан в ряде стран. Английский журнал «Tribune» (3 января 1947 года) писал: «„Барсуки“ Леонова свидетельствуют о большой широте кругозора автора и его близости к классическим традициям русского романа,— мы имеем в виду законченность характеров и глубокое знание человеческой психологии». Мексиканский ученый социолог Санчес Понтон рассматривает «Барсуки» как одно из значительных произведений советской литературы, правдиво показывающих перелом в жизни народа после Октября.⁸ Рецензии на «Барсуки» появились в журналах и газетах Польши и Румынии.⁹

Краткие историко-литературные оценки романа Леонова содержатся в общих работах о советской литературе, вышедших в последние годы. Д. Янакиев в книге литературных портретов «Советские писатели» (София, 1947) анализирует изображенный Леоновым конфликт. Он пишет, что старая Москва заключила союз с селом, пы-

² Erik E. Schwabach. Neue Bücher und Bilder. «Zeitschrift für Bücherfreunde» (Leipzig), 1926, Heft 4—5, S. 205.

³ Цит. по статье: Е. Ланн. Современная советская литература в освещении англо-американской критики. «Новый мир», 1928, № 4, стр. 215.

⁴ A. Levinson. Léonide Léonov et le roman russe en Russie «Les nouvelles littéraires», 1928, 26 mai, p. 6.

⁵ Таковы позиции и А. Бема в его статье «Современная русская проза» («Българска мисъл», юни 1930, кн. 5, стр. 396 и сл.).

⁶ Ettore Lo Gatto. Letteratura sovietista. Istituto per l'Europa orientale. Roma, 1928, pp. 107—116.

⁷ Vladimir Pozner. Panorama de la littérature russe contemporaine. Editions KRA, Paris, 1929, p. 338.

⁸ Sanchez Ponton. La Revolución de 1917 en la literatura soviética. «Cultura soviética», diciembre de 1947, num. 48, vol. VII, p. 34.

⁹ Mieczyslaw Inglot. «Borsuki» Leonowa. «Wieś» (Warszawa), 1952, № 51—52, 21—28 grudnia, str. 4; Eugen Luca. În plină revoluție. «Viață românească», 1953, № 11, pp. 347—357; Leon Baconsky. L. Leonov. Bursucii. «Steaua», № 1, pp. 97—101.

таясь противостоять революции. Критик считает необходимым четко различать внешний повод к выступлению «барсуков» и истинную причину восстания: «истинная причина — нежелание крестьян подчиняться городу. Они искали какую-то свою сельскую державу, свою сельскую власть. .».¹⁰ Организованная сила, однако, победила анархические искания третьего пути. Несмотря на известную зависимость Д. Янакиева в оценках литературы 20-х годов от односторонних суждений некоторых советских критиков той поры, в его книге можно найти некоторые интересные наблюдения.

Немалое место анализ «Барсуков» занимает в статье о Леонове польского критика Л. Будрецкого. Будрецкий видит в «Барсуках» преодоление стилизаторства, свойственного раннему Леонову, выход писателя к реализму. Уже в «Барсуках» определяются характерные черты Леонова-романиста, чуждого какой бы то ни было бесконфликтности и художественного схематизма. Уточняя эти особенности, Л. Будрецкий так характеризует художественное credo Леонова: «..признание за героями права на индивидуальную катастрофу»; обстоятельное раскрытие истоков психологии и идеологии врагов социализма; показ взаимозависимости между идеологией персонажа и складом его характера.¹¹

В 1956 году ожидался приезд Леонова в Париж (эта поездка не состоялась). Арагон опубликовал статью о Леонове, в которой особенное внимание уделил характеристике «Барсуков», роману, кое в чем перекликающемуся с обрисовкой старой деревни в «Земле» Золя и «Крестьянах» Бальзака. Арагон напоминает историческую и литературную обстановку 1924 года, когда почвились «Барсуки»: волна признаний Советского Союза западными странами; развитие на Западе декадентских течений (дадаизм), появление нашедших натуралистических произведений Ф. Мориака, Поля Морана, проникнутых реакционной буржуазной идеологией; в Советском Союзе — выход подлинно реалистических романов Серафимовича, Фурманова, Федина, Леонова, — произведений, прокладывавших новый путь в мировой литературе. Арагон приводит отзыв Горького о Леонове, в котором он предвидел большого писателя, и это предвидение, говорит Арагон, исполнилось: Леонов стал большим советским писателем.¹²

Совершенно извращенно истолкован роман Леонова в книге Марка Слонима (слывущего в США специалистом по русской литературе) «Современная русская литература. От Чехова до наших дней» (1953). Творчество Леонова отнесено к рубрике неких последних романтиков, каковыми у него являются по строгому списку, кроме Леонова, — Цветаева, Бабель, Пастернак, Олеша. М. Слоним тенденциозно выделяет на первый план вставной эпизод в романе «Барсуки» (легенду о Калафате), эпизод, в котором писатель рельефно подчеркнул настроения анархической части крестьян в момент восстания. В этом эпизоде М. Слоним видит идейный центр романа, выражение авторской точки зрения на коммунизм. Здесь применен избитый прием недобросовестных литературоведов, выдающих незначительную часть за целое и мнения отдельных героев за мнение автора.

Не блещет новизной в оценке Леонова В. Леттенбауэр, составитель обширной «Истории русской литературы» (1955). Этот западно-германский литературовед перенял концепции декадентствующих русских белоэмигрантских авторов и послушно повторил их избитые нападки на советскую литературу. Для него Леонов — это только подражатель Достоевскому¹³ Леттенбауэру очень не нравится, что в творчестве Леонова с годами усиливаются социальные задания.¹⁴

* * *

Второй роман Леонова «Вор» вышел в 1928 году в Германии двумя изданиями. В последующие годы он публиковался во Франции (1928, отрывок), Чехословакии (1928), Румынии, Англии (1931), Польше (*Złodziej*, 1935), Югославии (1939). После войны он издавался лишь в Италии (1945) и Югославии (1952). Отдельные рассказы из близкого к роману цикла «Необыкновенные истории о мужиках» (1928) переводились в 20—30-е годы в Италии, Испании, Франции, Турции, Англии, США, Японии, Германии.

¹⁰ Димитър Янакиев. Съветски писатели. «Народна култура». София, 1947, стр. 122.

¹¹ Lech Budrecki. Od «Borsuków» do «Rosyjskiego lasu». «Przegląd kulturalny», 1954, № 38, 23—29 września, str. 4.

¹² Aрагон. Pour saluer Léonov. «Les lettres françaises», 1956, № 613, du 29 mars au 4 avril, p. 6.

¹³ В таком же духе говорится о Леонове в американском «Словаре русской литературы»: Dictionary of Russian Literature, by William E. Harkins, NY, 1956, pp. 194—197.

¹⁴ W. Lettenbauer. Russische Literatur-Geschichte. Humboldt-Verlag, Frankfurt am Main — Wien, 1955, SS. 387—390.

Обширна зарубежная критическая литература о романе «Вор». Буржуазная критика ухватилась за этот идейно-уязвимый роман, в особенности в связи с тем, что Леонов вскоре после выхода романа запальчиво заявил о следовании традициям Достоевского, интерес к которому в буржуазных кругах резко возрос после первой мировой войны. Немецкий журнал «Die Literatur» в своем отзыве о «Воре» подчеркивал приверженность Леонова к Достоевскому (что уже было достаточной рекомендацией для буржуазно-мещанской публики) и старался увидеть в романе отражение несокрушимой души старой, вечной России.¹⁵ Опять та же идея о том, что старое одолеет новое,— тщетная надежда западного буржуа!

Следует, однако, отметить большой разбой в оценке «Вора» в иностранной прессе. Так, например, газета «New York Times» (25 октября 1931) поместила похвальную рецензию на роман, между тем как «New York Herald Tribune» (13 декабря 1931) и «New statesman and nation» (4 июля 1931), а также английский «Spectator» (27 июня 1931) отозвались о романе довольно пренебрежительно.

Откровенно похвалил роман «Вор» английский журнал «Bookman» за «заметное отклонение от генеральной линии беллетристики Советской России».¹⁶ «New York Times» назвал Митьку Векшина героем «реконструктивного периода», дабы таким образом запутать представления американского читателя о советских людях и об их жизни в период первой пятилетки.¹⁷

С разоблачением клеветнических приемов буржуазной критики в истолковании «Вора» выступил в 1932 году прогрессивный журнал «New Masses». В статье Дж. Куница высмеивались критики, которые пытались представить дело таким образом, будто «молодые» начинают выступать против Советов. Куниц отметил, что к этой клевете присоединился и американский профессор А. Каун, который с ученым видом трактует «Отступника» Вл. Лидина и «Вора» Леонова в желательном для реакционных кругов духе. Что касается содержания романа Леонова, то критик обратил внимание на то, что автор «Вора» сам отлично понимал, что изображенные им явления не типичны для советской жизни, подчеркнув в конце своего романа, что настоящая жизнь советских людей — за пределами повествования.¹⁸

В противовес оценкам буржуазной критики, которая признавала в творчестве Леонова ценным лишь то, что шло от Достоевского (таким же образом и позднее, в 40—50-е годы, оценивали «Вора» М. Слоним, Э. Симмонс,¹⁹ Леттенбауэр), В. Познер отметил внешние «книжные влияния» в романе и порою прямую зависимость автора «Вора» от Достоевского, уверенно предсказывая Леонову большое будущее, если писатель войдет в прямое соприкосновение с новой жизнью.²⁰

„Соть“, „Скутаревский“, „Дорога на океан“

Громадную роль в определении отношения иностранных читателей к творчеству Леонова сыграла статья М. Горького о Леонове, опубликованная в 1931 году в качестве предисловия к французскому изданию «Барсуков» и к англо-американскому изданию «Соти».²¹ Горький рекомендовал иностранному читателю Леонова как одного из крупнейших советских писателей, которые успешно продолжают дело русских классиков. Различные стороны художественной манеры Леонова Горький сопоставил с манерой Л. Толстого, Тургенева, Лермонтова и Тютчева, подчеркнув вместе с тем исключительную оригинальность и талантливость Леонова. Остановившись на вопросе о влиянии Достоевского, Горький выразил уверенность, что писатель сумеет понять опасности, проистекающие из этого (т. е. опасность влияния индивидуалистических концепций Достоевского), и пойдет своим собственным путем художника страны социализма.

Роман «Соть» принес Леонову широкую известность и признание во многих странах. Роман рассказывал о той гигантской строительной работе, которая развернулась в нашей стране в годы первой пятилетки и была в центре внимания мирового общественного мнения.

¹⁵ «Die Literatur», 1928. № 4, S. 234.

¹⁶ «Bookman» (London), August, 1931, p. 248.

¹⁷ «The New York Times», 1931, October 25, Book review.

¹⁸ J. Kunitz. Friendly enemies. «New Masses», 1932, April, p. 25.

¹⁹ Ernest J. Simmons. An outline of modern Russian Literature (1880—1940). Cornell Univ. press, NY, 1944, p. 46.

²⁰ Vladimir Pozner. Panorama de la littérature russe contemporaine. Editions KRA, Paris, 1929, p. 338—339.

²¹ L. Léonov. Les blaireaux. Avec une préface de Maxime Gorki. Rieder, Paris, 1931.

L. Léonov. Sot. With a foreword by Maxim Gorky. Putnam, London, 1931.

L. Léonov. Soviet river. With a foreword by Maxim Gorky. Dial press, New York, 1932.

В довоенные годы роман был переведен на немецкий (*Der Aufbau*, Wien, 1930; *Berlin*, 1931), английский (Лондон, два издания — 1931 и 1933; этот же перевод появился в 1932 году в США под названием «*Soviet river*»), испанский (*Edificación*, 1931), польский (*Suzanna* (Sot'), 1935), французский (*La rivière*, 1936), шведский. В последнее время роман появился в словацком (*Nepokojná rieka* (Sot), два издания — 1947 и 1949), чешском (*Dravá řeka*, два издания — 1949 и 1952), немецком (*Das Werk im Urwald*, 1949), румынском (два издания — 1949 и 1951), сербском (1950), китайском (перевод с английского, Шанхай, 1951), польском (*Nad rzeką Socia*, 1953), венгерском (*Megindul az erdő*, 1950) переводах.

Не осталась незамеченной опубликованная в том же году, что и «Соть», повесть «Саранча», переведенная до войны в США, а в последнее время — в Швеции, Финляндии, Польше и Венгрии (в последней под названием «*Sáskajarás*», 1949).

Обстоятельно охарактеризованы особенности и достоинства романа «Соть» французским критиком Манюэлем Лели в прогрессивном журнале «*Commune*». Автор видит прямую связь между новой действительностью, базирующейся на принципе коллективизма, и духом советской литературы, отражающей жизнь коллектива: «Очень редко можно встретить в советском романе центральный персонаж, к которому тяготели бы все второстепенные персонажи и который был бы медлительно и тщательно проанализирован автором, интересующимся только его „я“, только его личными взглядами».²² В центре советского романа становится коллективный труд людей, жизнь завода, предприятия, колхоза. Леонов основное внимание уделил борьбе большого коллектива советских людей с природой. Покорение природы необходимо для того, чтобы построить бумажную фабрику, а бумага — это газеты, книги, т. е. то, что нужно для воспитания народа и для развития человеческих знаний. Высоко оценивает критик Леонова как художника: «Леонид Леонов, известный уже нам по „Барсукам“, помимо его совершенного мастерства романиста в описании персонажей, в передаче их диалога, является и великим лириком. Очень поэтично он говорит о Соти, описывает ее бурное течение, ее лесистые берега, зверя, который приходит к этим берегам утолить жажду, лед, который покрывает ее зимой. Столь же поэтично он говорит о людях, о тех, кто работает для коллектива, для того нового мира, который они с таким подъемом создают и которым они так горды».²³

Интересны «Замечания», предпосланные переводчиком Айвором Монтегю английскому изданию «Соти» (1931). Он писал:

«Соть — это не только река, на которой расположена Макариха, не только область в северной России, охватываемая ее притоками; Соть — это облеченный в плоть и кровь уголок пятилетки. . . Леонов поставил себе в „Соти“ задачу, по меньшей мере — изобразить рождение мира. Начальная глава обрисовывает сцену. . . Во второй главе мы возвращаемся назад, чтобы наблюдать сбор действующих лиц спектакля. Отдельными смелыми мазками Леонов набрасывает сцены и эпизоды, которые сформировали настроения и характеры его героев, и затем связывает их воедино. Начиная с третьей главы развертывается действие — битва между наступающим и отступающим, новым и старым. . . Действительно, исход борьбы еще не решен к концу повествования, но в одном мы можем быть уверены — облик Соти изменился навсегда.

«Метод Леонова кажется медлительным, неторопливые „намекающие“ приемы, с помощью которых он создает характеры, делают их вначале неясными, но затем они незаметно вырастают в процессе нашего знакомства с ними, пока, наконец, мы не начинаем чувствовать, что узнаем их все более близко и пронизательно, понимая их самые живые и существенные черты. . .

«В „Соти“ его (Леонова, — В. К.) язык нельзя назвать классическим или гладким. Он использует крестьянскую речь, порою совершенно разговорную, чтобы достигнуть естественности в диалоге, иногда — в целях орнаментации — чтобы достигнуть сказового эффекта. Он непрерывно меняет свой стиль, чтобы соответствовать герою или описываемому настроению; этот метод рискует стать манерно изысканным и натянутым, но в его лучших достижениях он обеспечивает особенную живость, которая произвела такое впечатление на Горького и которая требует особенных усилий со стороны переводчика».²⁴

Высокую оценку роман «Соть» получил в немецком журнале «*Linkskurve*», выходящем под редакцией И. Бехера и К. Клебера. В статье под названием «Роман о социалистической стройке», разбирая «Соть» Леонова и «Завод в лесу» («Лесозавод») А. Караваевой, автор подчеркивал, что в ходе событий, изображенных Леоновым, строителям приходится осуществить «три штурма»: начать новое дело огромного значения; успешно продолжить его, организовать людей, преодолеть сопротивление

²² Manuel Lelis. *La rivière*, par Léonide Léonov. «*Communes*», 1936, septembre, № 37, p. 106.

²³ Там же.

²⁴ Leonid Leonov. *Sot*. London and New York, Putnam, 1931, pp. VII—VIII.

классовых врагов и т. д.; преодолеть стихию природы. Во всех этих штурмах побеждает советский человек — «строитель благосостояния народа».²⁵

Достоинства «Соти» вынуждены были признать и отдельные органы буржуазной печати, чтобы как-то объяснить интерес к роману среди читателей. Американский критик Эдвин Сивер подчеркнул типичность изображенных в романе событий: «Леонов взял излюбленную современными советскими писателями тему — постройка коммунистами большого завода, преодоление огромных препятствий на этом пути. Бумажная фабрика Сотьстрой — символ. Когда ее закончат — уничтожится вся мелкая торговля и частная промышленность края. Но Сотьстрой даст еще больше — он революционизирует крестьян, живущих по реке Соть, покажет им практически выгоды коллективизации, сделает из них коммунистов...».²⁶ Английская газета «Manchester Guardian» писала, что «настоящий герой этой книги — пятилетний план».²⁷

Однако в отзывах буржуазной критики о «Соти» преобладало стремление опорочить содержание романа Леонова, вселить сомнение в объективности писателя. Американский журнал «Commonweal», констатируя верность автора «Соти» идеям большевистской партии, называл Леонова писателем, «наиболее мистически верящим в возрождение России через большевизм».²⁸ В рецензии лондонской газеты «Times» содержание романа представлено в виде повествования о том, как два энергичных человека — Увадьев и Потемкин — задумали построить в глухом краю завод и как они в конце концов добились этого. Ни слова о том, что герои русского романа далеки, как небо от земли, от северо-американских «пионеров» или современных «деловых людей» капиталистической складки. В заключение следовали шаблонные упреки в адрес автора в верности «генеральной линии индустриальной реконструкции Советской России».²⁹ В таком же духе написаны многочисленные другие рецензии на «Соть» в буржуазных газетах и журналах. Так, например, рецензент «New York Times» ни с того ни с сего начинает: «Это не великое произведение литературы в смысле „Преступления и наказания“, хотя оно напоминая мастерство Достоевского... Его величайшая слабость — в обилии и беспорядке деталей; его величайшая сила — в его лиричности». Леонов показал борьбу между старым и новым в сегодняшней России, однако критик совершенно неожиданно приходит к выводу, что будто бы автор объективистски рисует с одинаковой симпатией и новое, и старое, и тех, кто борется за победу нового, и тех, что противостоит новому.³⁰ Тенденциозно подошел к анализу романа упомянутый уже однажды нами американский профессор А. Каун.³¹ Поскольку в тексте романа Леонова, естественно, не удавалось найти материала, который можно было использовать для выпадов против социализма, рецензент вынужден подменять анализ романа рассуждениями по поводу него, пропитанными враждой к Советской стране.

С появлением в 30-е годы «Соти» за рубежом упрочилась международная известность Леонова, повысился интерес к нему, как к одному из видных советских мастеров культуры.

В послевоенный период «Соть» публиковалась в странах народной демократии, в связи с чем появился ряд статей и рецензий. Отметим рецензии Г. Руля и Т. Карпович,³² вступительные статьи к изданиям «Соти» в Румынии и Чехословакии.³³ В статье А. Антковьяка «Строительство социализма и коммунизма в отражении советской литературы»³⁴ рассматривается «Соть» в ряду других произведений 30-х годов. Авторы перечисленных статей подчеркивают актуальность и общественное значение романа: опыт советского народа, отобразенный писателем — непосредственным свидетелем событий, полезно знать сегодняшнему читателю, ибо сейчас он сталкивается в своей практике с многими из тех проблем, над решением которых в свое время трудились народы первой страны социализма.

Беглые оценки «Соти» мы находим в ряде американских ученых изданий последних лет, посвященных рассмотрению советской литературы, например, в книге Гарриет Борланд «Советская литературная теория и практика в период первой пятилетки,

²⁵ К. К. Roman des sozialistischen Aufbaus, «Die Linkskurve», 1931, № 12, S. 28.

²⁶ «New republic», 1932, July 29, N 71, p. 187.

²⁷ «Living age», 1932, April, pp. 178—179.

²⁸ «Commonweal», 1932, July 20, № 16, p. 316.

²⁹ «The Times», 1931, December 31, Literary supplement, p. 1052.

³⁰ «The New York Times», 1932, May 15, Book review, p. 7.

³¹ «Nation», 1932, May 18, p. 577.

³² Heinrich Ruhl. Das Werk im Urwald. «Bibliothekar». 1950, № 5, SS. 265—266; Tymoteusz Karpowicz. Nad radziecką rzeką. «Wies», 1953, № 47, 22 listopada, s. 6; L. Leonov. Soti. «Scanteia», 1949, № 1583, p. 2.

³³ Victor Kernbach. Cuvânt înainte. В книге: L. Leonov. Soti. Editură de stat, București, 1949, pp. 3—5.

A. V. Jsačenco. Uvod. В книге: L. Leonov. Nepokojná rieka (Sot'). Bratislava, 1947, s. 7—10.

³⁴ «Neue Deutsche Literatur», 1953, № 3, SS. 164—178.

1928—1932»³⁵ и сборнике статей «Сквозь призму советской литературы», изданном под редакцией Э. Симмонса.³⁶ В последнем есть курьезная статья о «советских вариантах марксистской женщины», где, среди других, характеризуются и женские образы «Соти»: автор статьи с деланной наивностью ставит на одну доску злопыхательский роман Б. Пильняка «Волга впадает в Каспийское море» (его опубликование за рубежом вызвало в свое время возмущение среди писателей СССР) и леоновскую «Соть».

Следующий роман Леонова «Скутаревский» был сначала переведен в Польше (1934), Чехословакии (1935), Франции («Le portrait»,— отрывок из романа в «Антологии советской литературы», 1935), Англии, США и Канаде (1936). В 1947 году роман вышел в Югославии и Албании, в 1949—вторично в Чехословакии (Inteligent) и в 1956— в ГДР (Professor Skutarewski).

«Скутаревский» (1932) вызвал к себе повышенный интерес. Как и «Соть», он был прорецензирован во многих газетах и журналах в Англии, Франции, США и в других странах.

Первые отзывы о Скутаревском появились в Англии и Франции еще до выхода романа в этих странах. Рецензент французского журнала иронически изложил сюжетную канву романа как историю спасения закоренелого индивидуалиста профессора Скутаревского посредством любви «молодой и храброй пролетарки»; главный интерес романа он увидел в его близости к Достоевскому (в описании «психических аномалий семьи Скутаревского»).³⁷ Под таким же углом зрения отозвалась о романе лондонская газета «Times»: «Леонов мастерски изображает психологические ненормальности и эмоциональные конфликты своих героев... Произведения Леонова, вероятно, понравились бы европейским читателям, преклоняющимся перед Достоевским, больше, чем современной русской публике, лишенной этого преклонения».³⁸ Ни слова об идейном содержании романа Леонова, о его социальной проблематике.

В 1936 году, после выхода английского перевода романа, появилось много рецензий в Англии и США.

В воскресном издании газеты компартии США рецензия Эдвина Сивера была озаглавлена — «Большой советский роман».³⁹ Автор назвал «Скутаревского» «самым прекрасным советским романом, дошедшим до нас после „Тихого Дона“». Критик горячо рекомендовал роман американской интеллигенции: «Я хочу, чтобы эту книгу прочли каждый американский ученый, архитектор, инженер, каждый специалист — мужчина и женщина. Они никогда не забудут Скутаревского и того, что означает пролетарская революция для первоклассного ученого... Скутаревский направляет свою большую энергию на службу революции. Только теперь он может действовать всецело как беспристрастный ученый».

В рецензии Уолтера Ралстона, появившейся в журнале «New Masses», роман «Скутаревский» оценивался как показатель огромного творческого роста писателя: «Произведение Леонова свидетельствует о замечательном прогрессе от провинциальных тем, имеющих дело с второстепенными характерами, к более обширным социальным темам, в которых доминирующую роль играют ведущие образы новой советской жизни. Разбрасывающаяся энергия и орнаментальность многих его (Леонова,— В. К.) ранних произведений заменились уверенной четкостью концепции в „Скутаревском“». Рост Советского Союза отражается в росте его искусства». Особенно высоко оценивал критик способность и умение писателя показать формирование характера в общественной среде, на богатом социальном фоне, а также смелый критицизм по отношению к досадным моментам советской жизни (хотя они всегда рассматриваются как второстепенные). «Все это придает роману размах, который в романах об индивидуальных характерах редко достигается».⁴⁰

Отзывы буржуазной прессы о «Скутаревском» однообразны и мало содержательны. Рецензии чаще всего имеют явное задание, с одной стороны, как-то коммерчески оправдать издание советского романа, а с другой стороны, каким-либо образом притупить и затуманить идейную направленность рецензируемой книги. Поэтому искать в них какой-либо мысли, верных наблюдений и общей оценки не приходится. Так, Мартин Купер в лондонском «Spectator» и некий присяжный критик «Times» хвалили роман лишь за (если использовать выражение первого критика) «портреты второстепенных лиц и виньетки советской жизни».⁴¹ Можно без труда заметить, что идейная направ-

³⁵ Harriet Borland. Soviet literary theory and practice during the First Five-Year plan 1928—1932. Columbia univ. press, NY, 1950.

³⁶ Through the glass of Soviet Literature. Views of Russian society. Columbia univ. press, NY, 1954.

³⁷ «Mercure de France», v. 250, 1934, 15 fevrier, p. 211.

³⁸ Цит. по журналу «Интернациональная литература», 1934, № 1, стр. 116.

³⁹ «Sunday worker». 1936, October 25, p. 10.

⁴⁰ «New Masses», 1936, September 8, p. 26.

⁴¹ «Spectator», 1936, May 1, № 156, p. 810; «The Times», 1936, April 25, Literary Supplement, p. 353.

ленность романа Леонова пришлось этим критикам не по душе. Некий Вильсон Фоллет, будучи не в силах сказать ничего, заслуживающего внимания, завершает свой несвязный лепет такой остротой: «Он (Леонов, — В. К.) сдает карты в пользу марксизма с таким искусством, что не остается почти никакого искусства».⁴²

Один из критиков пытался сравнить «Скутаревского» с «Мартинном Эрроусмитом» Синклера Льюиса. Но что это за сопоставление! Он писал: «...если американский роман более сатиричен, то „Скутаревский“ выше по драматичности и психологическому наблюдению».⁴³ Критик оперировал формальными эстетическими категориями, умалчивая о том, что Синклер Льюис показывает положение науки и ученого в капиталистическом мире, а Леонов показывает положение науки при социализме. Критик Вебстер⁴⁴ сознательно ограничил себя сферой чисто эстетических категорий, не вдаваясь в разговор по существу, хотя в целом роман он оценивал положительно. Более объективна оценка «Скутаревского» в рецензии Альфреда Казина.⁴⁵ Любопытно его замечание насчет того, что в фигуре Скутаревского есть что-то от Павлова: «та же резкость, та же нетерпимость к обману, та же склонность к эксцентричности (он часами играет на фаготе) и молчаливая, но сильная любовь к родине и к русскому народу».

Из позднейших отзывов о «Скутаревском» отметим рецензии 40—50-х годов в печати Румынии («Viața românească», 1949, № 11), Албании («Bashkimi», 1947, 21 II), ГДР («Freie Welt», 1956, N 50). В последней из них выражается следующее пожелание, обращенное к немецким литераторам: «Желательно, чтобы появилась книга, в которой был бы прослежен с такой же правдивостью и глубиной путь немецкой интеллигенции!»⁴⁶

* * *

Роман «Дорога на океан» первоначально был издан в Польше (3 тома, 1936—1937), Чехословакии (два тома, 1936—1937), Франции (фрагменты в журнале «Соптипе», 1936). Переводчики на английский язык «открыли» этот роман лишь в 40-х годах (Нью-Йорк, 1944). В 1946 году «Дорога на океан» вышла в Аргентине, в 1948 и 1953 — в Чехословакии, в 1951 — в Венгрии (Út az óceán felé) и Польше, в 1957 — в Югославии. Таким образом, роман «Дорога на океан» стал широко известен лишь в 40-е годы.

В США роман Леонова вышел с рекламной рекомендацией на супер-обложке, которая представляет собой набор совершенных нелепостей, вроде того, например, что главный герой романа Курилов является якобы «кровным братом Дмитрия Карамазова», что по роману можно ощутить «рождение новой русской религии, которая сделала чудо Сталинграда», и т. д. В те военные годы роман был в общем положительно оценен американской печатью, но уже тогда нашлись критики, которые старались подготовить почву для антисоветской истерии, — и с этой целью они стали приписывать роману всякого рода «тайные смыслы» и «тенденции».⁴⁷ Показательны самые заголовки ряда американских рецензий: «Таковы мечты России?», «Завтра — весь мир!», «Софистическое извращение формулы».⁴⁸ Любопытно, что газета «New York Times» сначала поместила в номере от 10 декабря 1944 года рецензию Кеннета Фирринга, написанную в спокойной манере, но буквально через несколько дней, в номере от 16 декабря, спешно опубликовала второй отзыв Френсиса Хекета, написанный уже в истерическом тоне. Роман, по уверению этого критика, является «манифестом русской экспансии»: «Размах будущего безграничен, и русское господство над ним посредством двух мировых войн даст возможность Советам дойти до Шанхая, где Океан станет идеальным современным городом». Критику не нравится, что автор романа — революционер, что он на прежний строй в России «глядит с отвращением». Критик обвиняет Леонова в том, что он вообще «пишет ненавистью так, как пишут чернилами». Подобные же дикие кривотолки по поводу романа мы находим в газете «Globe democrat» (г. Сент-Луис) и во многих других провинциальных газетах. Рецензент Стерлинг Корт, приняв роман Леонова за его новое произведение военных лет, озаглавил свою рецензию так: «Совершенно новое звучание в советской романтике».⁴⁹

⁴² «Saturday review of literature», 1936, September 12, № 14, p. 6.

⁴³ «Christian century», 1936, September 16, № 53, p. 122.

⁴⁴ «New York Herald Tribune», 1936, October 11, Weekly book review, p. 13.

⁴⁵ «New York Times», 1936, September 6, Book review, p. 6.

⁴⁶ Walter Pollatschek. Ein realistisches Meisterwerk. «Freie Welt», 1956, № 50, S. 14.

⁴⁷ См. об этом в статье А. Лейтеса «Маленькие недоразумения в серьезном разговоре» («Новый мир», 1945, № 10, стр. 161).

⁴⁸ «Courant» (Hartford), 1944, December 10; «New Leader» (NY), 1945, № 4 p. 14; «New Yorker», 1944, December 9.

⁴⁹ «New York post», 1944, December 9.

В 1956 году появилась статья американского профессора Э. Симмонса «Леонов и его „Дорога на океан“».⁵⁰ Пересказывая содержание леоновского романа (этим, собственно, исчерпывается положительная сторона статьи), Симмонс тщательно выуживает из текста «пропагандистский элемент» и усердно уличает писателя в том, что он подходит к историческому процессу «в духе марксистских понятий». По его мнению, это предосудительно. Симмонс придерживается стандартных взглядов буржуазного литературоведения на связь литературы с социалистическим движением современности как на отрицательный момент в художественном творчестве. Особенное внимание автор, естественно, уделяет центральному образу романа — Курилову. Местами трактовка этого образа настолько субъективна, что делается просто непонятной (Курилов — «коммунистический лишний человек, подобно Базарову» и пр.), но в общем взгляд критика ясен. Для Симмонса этот образ — свидетельство того, что советская литература якобы не в состоянии разрешить дилемму «герой и коллектив» с учетом интересов личности. Используя выражение из внутреннего монолога героини романа Лизы (восхищенной широтой кругозора Курилова и его умением увлекать других людей своей мечтой) — «...Он был как мост, и люди по нему переходили в будущее...», — Симмонс говорит, что быть для индивидуума «мостом» мало радости и т. д. Словом, служение коллективу наносит ущерб личности. Старая песня буржуазного литературоведения! Закljučая свой разбор, Симмонс пишет: «Неудача Леонова с образом Курилова дает определенное представление о затруднениях, с которыми он сталкивается, когда отождествляет свое творчество с идеологией коммунистической партии».⁵¹ Эта концовка статьи дает ясное представление о пристрастной позиции Симмонса, о его «несвободе» от буржуазного отношения к советской культуре, о поверхностности его мышления, неспособного увидеть силу и свежесть одного из значительных советских романов.

Часть отзывов буржуазной печати носит более объективный характер. Газета «Chicago sun» назвала роман Леонова «русским шедевром». Рецензент «New gerpublic» Мейберри считает «Дорогу на океан» «одной из лучших советских книг, переведенных на английский язык». Роберт Пик заметил, что, читая роман, легко понять, почему Горький ставил Леонова в один ряд с великими русскими романистами: «Он обладает силой, размахом и глубиной, ясным взглядом, симпатией и юмором, огромной живостью и умением „населять“ страницы романа таким способом, какой невозможен у маленького писателя. Те читатели, которые любят комфорт прямой повествовательной линии, почувствуют, что он предъявляет к ним много сложных требований, когда движется от характера к характеру, или вперед и назад во времени, но несмотря на это наверняка сцена за сценой запечатлеются в их памяти и взволнуют их».⁵²

«Дорога на океан» обстоятельно проанализирована в демократической печати США. Останемся на рецензиях в журнале «New Masses» и газете «Worker».

В рецензии «New Masses» дается вначале общая характеристика писателя в духе горьковской статьи о Леонове. Рецензент отмечает, что, перечисляя учителей Леонова, Горький напрасно не указал на влияние Гоголя, умеющего изумительно характеризовать людей «через описание внешности». Общая оценка романа Леонова такова: «Содержание „Дороги на океан“ — это советский человек в потоке истории, так как пятилетний план, с которым связано повествование, глубоко коренится в прошлом и живо входит в перспективы будущего». Изложив основную концепцию романа, критик отмечает высокие художественные достоинства романа, умение автора художественно воплотить «обширность и пластические контуры времени». Отмечена склонность Леонова к символам, которые используются не в качестве «суррогата действия», а «кульминируют действие и усиливают его».⁵³

В рецензии «Worker» выражено восхищение советским народом — строителем нового мира, подчеркнута правдивость «Дороги на океан». Критик видит основную тенденцию книги в изображении борьбы «между силами тьмы и силами света», «между отмирающим, но отходящим умереть прошлым и зарождающимся новым». Говоря об образе коммуниста Курилова, он подчеркивает симпатию и любовь, с которой относится автор к созданному образу. Курилов не одинок: Леонов выводит сестру Курилова, Клавдию Никитичну, которая чем-то напоминает Крупскую. В книге выведены и другие испытанные и преданные партийные деятели, передана их глубокая человечность. Как величественно они выглядят, эти строители мира на одной шестой земного шара! И какими безгранично ничтожными рядом с ними кажутся те никому не нужные носители идей прошлого, которые с наслаждением вставляют палки в стре-

⁵⁰ В книге: For Roman Jakobson. Essays on the occasion of his sixtieth birthday. Mouton and Co, The Hague, 1956, pp. 467—474.

⁵¹ Там же, стр. 474.

⁵² «New York Herald Tribune», 1944, November 16, Weekly book review.

⁵³ J. Schneider. «Road to the ocean». «New Masses», 1944, December 19, № 12, p. 29.

мящиеся вперед колеса прогресса!» Между этими двумя полюсами даны образы других людей, судьба которых в большей или меньшей степени определяется силами прошлого и которые подавлены сложностью жизни переходного периода (Лиза, Илья, Сайфулла).⁵⁴

Несколько содержательных рецензий на «Дорогу на океан» появилось в последние годы в польской и чехословацкой печати. Х. Вандовский вспоминает, что предвоенная официальная польская критика встретила издание романа «с нескрываемой злобой и антипатией, отрицающей его идейное содержание. Не будет парадоксом сказать, что это был несомненный серьезный успех Леонова».⁵⁵

Из произведений Леонова, созданных до войны, кроме того, переводилась пьеса «Половчанские сады»: английский перевод появился в 1946 году (The orchards of Polovchansk, Нью-Йорк), чешский — в 1949 г. (Jabloňové sady). В 1948 году эта пьеса ставилась в театрах Бристоля, Праги и Младе Болеслава. Характеристику довоенных пьес Леонова мы находим в двух монографиях о советском театре, изданных во Франции и Англии. Поль Гзелль стремится на примере пьесы «Скутаревский» показать особенности советской драматургии. Он пишет, что в этой пьесе нет обычной для пьес Запада любовной интриги: «Но что делать? У советских зрителей совсем иной вкус, и я не могу не согласиться, что в этом есть свой резон».⁵⁶ Несколько подробнее говорит о довоенных пьесах Леонова английский театровед Джозеф Маклеод, автор двух больших работ о русском театре. В книге «Новый советский театр» (1944) он разбирает пьесы «Волк» и «Половчанские сады». Книга носит информационно-описательный характер, и поэтому критик много места уделяет пересказу произведений. В качестве драматургической новинки для англичан он отмечает в пьесах Леонова тесную увязку политики с психологией: так, например, он пишет, что в «Половчанских садах» «семейный и социальный конфликты совпадают».⁵⁷

В оценке чехословацкой послевоенной критики ценность пьесы Леонова «Половчанские сады» в том, что «она показывает нам жизнь обыкновенных советских людей спустя 20 лет после победы Октябрьской революции, их жизнь и труд, их особенные болезни и катастрофы, их жизненное положение как граждан социалистического государства» Пьеса дает представление о том, какой большой внутренний рост совершился в советских людях.⁵⁸

Произведения военных лет

Произведения военных лет сделали имя Леонова известным и близким многим тысячам и десяткам тысяч зарубежных читателей. В творчестве Леонова эти читатели искали отзвуки своих волнений, ответ на свои вопросы. Публицистические статьи Леонова воспринимались как голос великого русского народа, в братском союзе с другими народами ведущего смертельную борьбу с фашистскими поработителями.

Пьеса «Нашествие» была издана уже в 1944 году в Англии, США, Китае (Чунцин), Мексике, Уругвае, Алжире, Югославии (Белград), в 1945 — в Китае (Шанхай) Аргентине, Индии (на английском языке, Калькутта), в 1946 — вновь в Китае, Югославии (Любляна) и Аргентине, в 1947 — в Болгарии, Чехословакии, в 1951 — в Польше, в 1953 — в Румынии, Китае (два перевода — полный и сокращенный), Японии. Пьеса шла на сценах Парижа (1945), Белграда (1944), Осло (1945), Праги (1947), Мексико (1944), Тираны (1949), Бухареста (1945—1946), Сараево (1945—1946), Будапешта (1946). Хорошо известна за рубежом и пьеса «Обыкновенный человек», поставленная в театрах Японии (1947), ГДР (1949—1951), Польши (1948 и 1950), Югославии (1947 и 1950), Болгарии (1949—1950), Венгрии (1956), Румынии (1949—1950). В 1956 году она вновь издана в Чехословакии. Во многих странах переведена повесть военных лет «Взятие Великошумска». Только в 1946 году вышли переводы этой повести в Париже (отдельное издание, фрагменты — в журнале «Еurore»), Нью-Йорке (Chariot of wrath), Буэнос-Айресе (Tanques rojos), Хельсинки, Праге; в 1947 году — в Загребе, Амстердаме (Het uur der vergelding), Бухаресте, затем — в Варшаве, Будапеште (1949), вновь в Праге (1954). Почти всё, написанное Леоновым в период войны, переведилось за рубежом.

Из новых художественных произведений Леонова прежде всего приковала к себе внимание читателей пьеса «Нашествие». Упомянутый нами английский театровед

⁵⁴ Samuel Putnam. «Road to the ocean». «Worker», 1944, December 10.

⁵⁵ Henryk Wandowski. Droga na ocean. «Wieś», 1953, 18 stycznia, s. 5.

⁵⁶ Paul Gsell. Le théâtre soviétique. Paris, E. S. J., 1937, p. 67.

⁵⁷ Joseph Macleod. The new Soviet theatre. London, Allen and Unwin, 1944, p. 189.

⁵⁸ Hana Budinová. L. Leonov v Mladé Boleslavi a v Praze. «Kulturní politika», 1948, 26. listopadu, № 62. s. 7.

Маклеод с большой симпатией писал о советской литературе, подчеркивая, что к ней нельзя подходить с обычными мерками принятой в Англии критики. Он говорит, что в своей драматургии Леонов «намеренно игнорирует наши западноевропейские стандарты, потому что у него другие намерения, являющиеся для него более важными». Не понимая этого, продолжает он, некоторые критики «изобрели легенду о том, что советские пьесы плохи»; они не понимают основ советской драматургии, того, что советские писатели иначе изображают личность — не отделяя ее от народа, показывая борьбу, в которой «весь народ является героем». «Нашествие», по мнению Маклеода, подтверждает это общее положение.⁵⁹

Огромную критическую литературу вызвала постановка «Нашествия» на сценах зарубежных театров. Так, например, в 1945 году многочисленные рецензии появились в парижской прессе в связи с постановкой «Нашествия» в театре «Каррефур». Постановка вызвала полемику. Реакционная французская печать выражала недовольство постановкой. Сплошь и рядом буржуазная печать давала чисто формальный, эстетический анализ спектакля, оставляя в стороне его идейный смысл, его патриотическое и антифашистское содержание, его значение как напоминания о страданиях, пережитых народами Европы под игом немецких фашистов, и бодрого призыва к борьбе с носителями мракобесия и человеконенавистничества. Только в демократической печати была дана более полная оценка спектакля и пьесы. Пьер Брейссак писал: «„Нашествие“ — пьеса близкая и понятная французам, она воссоздает обстановку и атмосферу, в которой мы вынуждены были жить четыре года». Критик одобряет стремление Леонова уйти «от вечных безысходных психологических проблем». Он полемизирует с теми, кто считает, что немцы в пьесе выведены карикатурно, что некоторые ситуации построены искусственно и что сцена спасения в последнем акте неубедительна. «Это — поверхностная критика», — заключает Брейссак.⁶⁰

Спектакль «Нашествие» поставил режиссер Дукинг, писавший в 1945 году в июньском номере журнала «Франция — СССР»: «Я подошел к этой пьесе, как к документу о сопротивлении русских немецкой оккупации. Перечеркните русские имена, поставьте на их место французские, и получится пьеса о сопротивлении французам. Я сознательно не интересовался тем, как поставили „Нашествие“ в Москве. Возможно, что у русских этот спектакль получился более сильным. Но я был в течение многих месяцев у немцев в плену, и знаю, что они собою представляют». Словом, постановщик сознательно лишил спектакль его национальной окраски, и это, конечно, не могло не снизить ценности спектакля. И все же постановка «Нашествия» в Париже сыграла положительную роль. Дукинг писал, что актеры играли в спектаклях с большим подъемом: «Этот спектакль мы рассматриваем как дань уважения и восхищения героизмом советского народа».⁶¹

Большое внимание привлекло и другое произведение Леонова военного периода — повесть «Взятие Великошумска».

В 1946 году появляется множество рецензий на американское издание повести. В этом году, как известно, Черчилль произнес в Фултоне свою поджигательную речь в присутствии благосклонно внимавшего Трумэна. Наступление реакции в США начало сказываться и в области литературной критики. Газета «Chicago tribune» поносила повесть Леонова, называя ее «нагромождением добродетелей».⁶² Буржуазная пресса в своих отзывах на повесть Леонова старательно «не замечала» ее идейно-политического содержания. Так, например, Лоренс Ли в «New York Times» следующим образом рекомендует читателям повесть: «Леонов был помещен Максимом Горьким в шеренгу таких великих русских, как Тургенев и Толстой. Американский читатель найдет более простое сравнение, если он вспомнит „Прогулку на солнце“ Гарри Брауна. Оба романа коротки; их главные герои — группа обыкновенных людей, находящаяся в опасности и отрезанная от главных действующих сил. Обе книги — высокого литературного качества. Повествование часто выливается в волнующий рассказ, производящий неотразимое впечатление. И, наконец, оба романа представляют бесспорную ценность, выявляя национальные различия и в то же время — человеческие сходства».⁶³ Такой «сравнительный анализ» призван затуманить характерные черты советской литературы.

Рецензенту «New York Herald Tribune» Ричарду Матчу не понравилось, что у Леонова герой-танкист пишет в ночь перед боем «заявление о верности партии». Критик считает, что достаточно и того, что автор сообщает о чувстве ненависти советских людей к гитлеровцам.⁶⁴ Смысл этого «корректива» заключается в нежелании при-

⁵⁹ Joseph Macleod. Actors cross the Volga. A study of the 19-th century Russian theatre and of Soviet theatres in war. London, Allen and Unwin, 1946, p. 238.

⁶⁰ «La Marseillaise», 1945, 31 mai et 6 juin.

⁶¹ Из материалов Иностранной комиссии ИД СССР.

⁶² «Chicago tribune» 1946, September 1.

⁶³ «New York Times», 1946, September 15, Book review.

⁶⁴ «New York Herald Tribune», 1946, September 15, Weekly book review, p. 12.

знать, что именно советский патриотизм есть настоящий источник героизма советских людей.

В статье рецензента «Chicago Sun» Уэнделла Джонсона интересны отзвуки политической полемики относительно «проблемы суверенитета». Американские претенденты на мировое господство уже в 1946 году развертывали пропагандистскую кампанию насчет наступления «американского века» и «устарелости» национальной и государственной независимости других стран. Заявляя о себе как о стороннике сохранения национального суверенитета и подчеркивая, что в повести Леонова ярко выражены черты национального своеобразия, рецензент пишет: «То, что прозаик-журналист называет „проблемой суверенитета“, поэт-романист Леонов представляет более эффективно как коренные человеческие чувства отношений и приверженностей».⁶⁵

Краткий анализ повести Леонова можно найти в книге английского литературоведа Д. Ривея.⁶⁶

Очень высоко оценила «Взятие Великошумска» демократическая печать Франции. Ги Леклерк писал в статье «Три книги о войне советского народа», что книга Леонова полна поэзии, что в ней ярко обрисованы советские люди — их стойкость, их богатый характер, их моральное превосходство над нацистами.⁶⁷ В другой статье, посвященной разбору нескольких советских романов военного времени, говорилось, что «в книге Леонида Леонова есть какая-то торжественная полнота, похожая на полноту реки; она монументальна, как те пловучие крепости, которые разрезают ее с адским грохотом. „Взятие Великошумска“ принадлежит к числу больших литературных произведений, навеянных войной».⁶⁸

Чехословацкий журнал «Культурная политика» в рецензии на «Взятие Великошумска» (1947) напомнил о том, что во многих европейских городах на каменном фундаменте воздвигнут танк, как памятник советской армии-освободительнице. «Мы в Праге хорошо знаем, какое чувство благодарности снискиали к себе советские танкисты».⁶⁹ Главная тема повести Леонова — «боевой коллективный героизм танковой дивизии». И рецензент заключает: «Мы прочтем одним духом эту волнующую эпопею, этот лучший роман периода второй мировой войны — об отваге людей, которые ничего не боятся и побеждают не только мощью оружия и техники, но и силой движущей ею идеи и человечности».⁷⁰

„Обыкновенный человек“, „Золотая карета“, „Русский лес“

В послевоенные годы внимание зарубежной критики привлекла пьеса Леонова «Обыкновенный человек». Болгарский критик Пенчо Пенев, например, писал в связи с постановкой «Обыкновенного человека» в Народном театре Софии, что пьеса Леонова «раскрывает повседневные отношения советских людей и знакомит нас с советским бытом и моралью», показывает «светлую жизнь советского человека». Остановившаяся на конфликте пьесы, критик отмечал, что Леонов борется с пережитками капитализма в сознании людей. «Высоко идейная пьеса» Леонова, по мнению критика, ярко и определенно рисует советского гражданина, его борьбу за счастье советского народа и человечества.⁷¹

Из произведений послевоенных лет особенно широкое внимание привлекли пьеса «Золотая карета» и роман «Русский лес», уже вышедший в Японии, Венгрии, Польше (1955), Исландии, Чехословакии (двумя изданиями), Болгарии (1956), Франции, Югославии (1957).

В Польше появились рецензии в связи с постановкой «Золотой кареты» в театрах Варшавы, Кракова и Сталинограда. Польская критика отметила удачность краковской и поверхностность в раскрытии психологии героев варшавской постановки. Что же касается спектакля в Сталинограде, то, по выражению критики, «это уже был не Леонов»: театр бесцеремонно переработал текст.⁷² Критик Щепаньский выразил недовольство

⁶⁵ «Chicago Sun», 1946, October 27, Book review, p. 15.

⁶⁶ George Reavey. Soviet literature to-day. London, Lindsay Drummond, 1946, p. 87.

⁶⁷ «L'Humanité», 1946, 27 juillet.

⁶⁸ «Les étoiles», 1948, 10 septembre.

⁶⁹ Следует сказать, что танковые войска маршала Рыбалко, о которых Леонов и писал в своей повести, участвовали в знаменитом броске наших войск через Рудные горы, приведшем к освобождению Праги 9 мая 1945 года.

⁷⁰ Из материалов Иностранной комиссии СП СССР.

⁷¹ Пенчо Пенев. Съветски пиеси на Софийска сцена през настоящия сезон. «Българо-съветска дружба», 1950, III, стр. 24—25.

⁷² Jerzy Koenig. Trzy razy «Złota karetka». «Teatr», 1956, 1—15 maja, № 9, s. 9—11.

тем, что, по его мнению, Леонов в последнем акте ослабил драматичность и завершил пьесу *harry end'om*.⁷³ Последнее соображение критика вряд ли оправдано.

В Чехословакии пьеса ставилась в Пльзене (1956), Братиславе и Праге (1957). Франтишек Врба писал: «Леоновская пьеса относится к тем пьесам, которые не возбуждают шумного успеха, но внимательному читателю дают толчок к размышлениям о важнейших проблемах нашей жизни»⁷⁴ В статье Иржи Гаека сделан обзор полемики в чешской печати по поводу пражской постановки «Золотой кареты» и высказано мнение, что «магический реализм» режиссера А. Радока наиболее соответствует пьесе Леонова с ее подтекстом и символикой. По мнению критика, постановка разгоняет «призраки схематизма и бездушного натурализма» на сцене.⁷⁵

Роман «Русский лес» получил оценку в иностранной печати тотчас же после опубликования его в журнале «Знамя».⁷⁶

Много отзывов о романе опубликовано в чехословацкой печати («*Rudé právo*», 1957, 13 I, «*Tvorba*», 1957, 12 I и др.).

Особенно интересны и содержательны два чешских отзыва. Мирослав Дрозда в своей рецензии на «Русский лес» дает сжатую характеристику творчества Леонова, проникнутого, по словам критика, «большими идейными концепциями», подчеркивает широкое символическое, философское значение индивидуальных судеб людей, которые показаны у Леонова.⁷⁷ Леонов, по мнению М. Дрозды, отразил грацианшину в таком же законченном типе, как в свое время Гончаров обломовщину. И в «Золотой карете», и в «Русском лесе» показывается возможность активизации действий «паразита крупного масштаба» в новых исторических условиях. Сейчас, после XX съезда КПСС, пишет критик, мы можем в особенности оценить книгу Леонова, которая была написана в 1950—1953 годах.⁷⁸ М. Дрозда далее выделяет ряд этических проблем, которые поднимает автор, так ярко выразивший моральную чистоту людей социалистического общества.

Ярослав Гулак в послесловии к чешскому переводу «Русского леса» пишет, что роман Леонова — «произведение, значительное не только в советской, но и в мировой литературе, произведение, проникнутое глубоким гуманизмом и открывающее людям путь к счастью, путь чистоты, изображенный в ясной аллегории как тропинка к вечному прозрачному лесному роднику»⁷⁹ Роман помогает читателю ориентироваться в бурной духовной жизни сегодняшнего дня: «Гениальная трагическая пара — Вихров и Грацианский, их спор, их методы и средства борьбы — все это помогает лучше понять то, что для многих оставалось загадкой. Речь идет, разумеется, не о научной сущности спора... а прежде всего о его человеческой сущности».⁸⁰

Болгарский критик Др. Асенов считает, что Грацианский и его «вертодоксы» — «это гнилые плоды душевной атмосферы парадности, мании самовлюбленности и мнительности».⁸¹

Интересны отдельные замечания о романе в статьях других критиков. Польский критик Т. Кведицкая находит, что образы Вихрова и Поли совершенно новые в советской литературе. Образ Поли — это опыт анализа человека, выросшего в советских условиях и не знающего других общественных отношений.⁸² Болгарский критик А. Германов, одобрительно отзываясь о романе, считает всё же образ Валерия Крайнова «бесплотной схемой»; недоволен он и тем, что Леонов якобы «мало показывает своих героев в действии»; сетует он и на то, что многие страницы романа трудны для читателя, «который не имеет времени расшифровывать закодированные... мысли автора».⁸³ Нам представляется, что с этими категорическими замечаниями вряд ли можно согласиться.

* * *

Наш краткий обзор зарубежной критической литературы о Леонове показывает, что уже накопилось немало материалов, раскрывающих отношение зарубежной критики к этому видному советскому писателю. Все его произведения получили ту или

⁷³ «*Tribuna ludu*», 1956, 29 lutego, № 59.

⁷⁴ «*Rudé právo*», 1956, 12 dubna.

⁷⁵ Jiri Hájek. Dramatikova rozepře o lidskem štěstí a režiserova pře o pravdu života. «*Literární noviny*», 1957, № 11, s. 5.

⁷⁶ W. Maciag. Nowa powieść Leonida Leonowa. «*Życie literackie*», 1954, 19 września, № 37, s. 5; M. C. O pasionantă luptă de opinii. «*Viață românească*», 1954, № 9, pp. 229—235.

⁷⁷ Miroslav Droзда. Leonovův «*Ruský les*». «*Praha — Moskva*», 1957, № 1, s. 75.

⁷⁸ Там же, стр. 78—79.

⁷⁹ L. Leonov. *Ruský les*. «*Svět Sovětů*», Praha, 1956, s. 708.

⁸⁰ Там же, стр. 709.

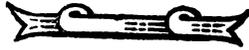
⁸¹ Др. Асенов. С голям ум и горещо сърце. «*Работническо дело*», 1956, 12 май, бр. 133.

⁸² «*Twórczość*», 1955. № 7, s. 175—177.

⁸³ «*Читалище*», 1956, № 8, с. 26.

иную оценку в иностранной периодической печати и в ряде работ по советской литературе. Важно разобраться в этих отзывах, выделить из них наиболее интересные и вдумчивые, поспорить по трудным и сложным проблемам изучения творчества Леонова (вопрос о творческом своеобразии писателя, об отношении писателя к наследию Достоевского, об особенностях его творческого пути и т. д.). В ряде случаев следует раскритиковать неверные точки зрения на Леонова, основанные на тенденциозном искажении его творчества, и дать отпор разного рода литературоведческим политиканам, использующим науку о литературе для пропаганды «холодной» войны.

Большой русский писатель Леонов поднимает и разрешает вопросы такого широкого общественного значения и создает столь насыщенные идейно-философским содержанием типические образы нашего времени, что его книги не могут не привлекать пристального внимания всех мыслящих и борющихся за лучшее будущее людей всех пяти континентов. Леонов — несравненный знаток человеческой души, внимательнейший и пытливый исследователь духовной жизни современного человека, умеющий создавать столь яркие и художественно емкие образы, что они поистине могут быть сравнимы с великими образцами классической литературы.⁸⁴ Целое представление об этом крупном художнике XX века несомненно обогатится с помощью различного рода сопоставлений творчества Леонова с творчеством других современных писателей Европы, Америки и Азии. Ведь творчество Леонова фактически уже вошло в культурный обиход других стран и активно взаимодействует с творческими усилиями зарубежных писателей. Этот процесс надо осмыслить.



⁸⁴ Интересна в ряде моментов статья о Леонове болгарского писателя А. Баруха «К глубинам человеческой души», опубликованная в советской печати (см. журнал «Иностранная литература», 1956, № 11, стр. 186—188).

ДОСТОИНСТВА И ПРОМАХИ БОЛЬШОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Изучение проблемы мирового значения русской литературы имеет исключительно важное значение для развития советского литературоведения, и если достижения последнего в названной области до сих пор еще невелики, то объяснить это следует как самой сложностью проблемы, так и живучестью традиций прошлого. Наша дореволюционная литературная наука, охотно изучавшая воздействие мировой литературы на развитие русской культуры, не сделала ни одной серьезной попытки разобраться в причинах и характере того поистине триумфального шествия русской литературы в странах Западной Европы и Америки, начало которого датируется последней четвертью прошлого века.

В советском литературоведении исследование вопросов международного значения русской литературы долгое время пребывало в стадии накопления фактов и только с конца тридцатых годов выделилось в самостоятельную отрасль литературной науки. Особенно плодотворные сдвиги в изучении места и значения русской литературы в мировом литературном процессе наметились в последнее десятилетие. Работы М. П. Алексеева (о мировом значении Пушкина, Гоголя и Тургенева), К. Н. Державина (о воздействии русских писателей на болгарскую литературу), А. Л. Григорьева («Чехов и прогрессивная зарубежная литература») и некоторых других литературоведов положили хорошее начало для дальнейших разысканий в этой области. К этому же типу исследований следует отнести и большую по объему работу Т. Л. Мотылевой, посвященную мировому значению Л. Н. Толстого.¹

Не следует преуменьшать трудностей, стоявших перед автором рецензируемого труда. Даже простая систематизация необъятной литературы о великом русском писателе явилась бы предприятием, намного превышающим возможности одного исследователя. Естественное в таких случаях стремление к самоограничению, к отбору наиболее показательных и типических фактов проявляет и автор книги «О мировом значении Л. Н. Толстого». Т. Л. Мотылева вполне обоснованно ограничила круг своих наблюдений литературами лишь семи стран (США, Франция, Англия, Германия, Польша, Болгария, Чехословакия), а внутри названных стран — творчеством лишь относительно небольшого числа (29) писателей.

Исходя из статей и высказываний Ленина о Толстом, поставившего мировое значение и мировую известность его как художника и как мыслителя в связь с эпохой, в которую творил писатель, и с мировым значением русской революции, автор исследования уделяет большое внимание определению социальных основ и истоков творчества Толстого, выяснению национальных и индивидуальных особенностей его реализма. Этим вопросам и посвящена первая часть рецензируемой книги.

Не все шесть глав, составляющих первую часть исследования Т. Л. Мотылевой, подчинены единому замыслу, не все они равноценны по своему научному значению, не все утверждения автора могут быть приняты читателем. Лучшая из этих глав — третья, посвященная характеристике изображения Толстым внутреннего мира человека. Опираясь на определение толстовской «диалектики души», которое было дано в свое время Чернышевским на примере раннего творчества писателя, исследовательница внимательно прослеживает, как развивалось и совершенствовалось умение «рисовать психический процесс» у зрелого Толстого. На многочисленных примерах, взятых из произведений выдающихся русских и западноевропейских художников слова, Т. Л. Мотылевой удается показать, что Толстой «с большей полнотой и последовательностью, чем все его предшественники, пользовался инструментом психологического анализа для выяснения всевозможных тайн бытия, вывода наружу то, что „ускользает и прячется от света“» (стр. 167).

Выяснению значения творчества Льва Толстого для писателей отдельных стран Западной Европы и США посвящена вторая часть рецензируемой книги, занимающая около 25 печатных листов. При написании ее автор обнаружил не только огромную

¹ Т. Мотылева. О мировом значении Л. Н. Толстого. Изд. «Советский писатель», М., 1957, 726 стр.

эрудицию, но и большое умение преодолевать различные «технические» трудности, связанные с отсутствием в отечественных книгохранилищах многих необходимых для подобной работы иностранных книг, периодических изданий и архивных документов. Но были здесь трудности другого рода, — вызванные неразработанностью в нашем литературоведении самой методики исследования, посвященного литературным влияниям. С преодолением этих трудностей исследовательница справляется менее успешно. Дело в том, что самая идея сравнительного изучения литератур и проблемы литературных влияний за последние полвека была сильно дискредитирована школой буржуазного компаративизма. Опасность власть в «грехи» компаративизма возникает перед всяким, кто работает в области исследования литературных взаимосвязей. Эта опасность дезориентировала в ряде случаев Т. Л. Мотылеву. Ее рассуждение о «принципах изучения литературных влияний» (стр. 327—337) написано сбивчиво и противоречиво. Так, например, автор утверждает, что «марксистско-ленинская наука не видит никакого смысла в том, чтобы изучать литературные заимствования и подражания» (стр. 332). Несмотря на оговорку, которую Т. Л. Мотылева делает тут же, согласиться с ее мнением никак нельзя. Известно, что как заимствования и подражания, так и их изучение бывают разные. С нашей точки зрения, литературоведу-марксисту совсем не возбраняется проявлять интерес к литературным заимствованиям и подражаниям, так как нередко за этими «частными» и «внешними» проявлениями литературной традиции стоит нечто большее — сходство идейных воззрений и эстетических принципов двух сравниваемых писателей. Только в случае, если установление заимствований является самоцелью, если оно отрывает литературный факт от породивших его исторических условий, если оно ведет к замечанию проблематики и если оно, наконец, надуманно, его можно сблизать с проявлениями буржуазного компаративизма. Преемственная связь между знаменитым письмом Белинского к Гоголю и поэмой «Кому на Руси жить хорошо» глубока и значительна, и вместе с тем единственным «внешним», а точнее — *зримым, наглядным* признаком ее в поэме Некрасова, как известно, является реминисценция о «породе жеребьячей» — попах. Пренебрегать подобного рода заимствованиями исследователь, разумеется, не вправе. Выявление и анализ «частных» и «внешних» совпадений может подтвердить глубокую *внутреннюю преемственную связь* не только Некрасова с Гоголем, но и связь Мопассана с Тургеневым, Р. Роллана и других зарубежных писателей с Толстым.

Анафема, провозглашенная автором рецензируемой книги по адресу всех, кто обращается к литературным заимствованиям, в данном случае объясняется той ложной боязнью попасть в плен компаративизма, которая разделяется некоторыми нашими литературоведами. Впрочем, в ходе своего исследования Т. Л. Мотылева отступает от сформулированного ею же правила и порой даже с излишним увлечением вводит в круг своего наблюдения различного рода заимствования и «отклики». Вместе с тем следует сказать, что сделанные исследовательницей сопоставления, как правило, интересны, научно обоснованы и достигают своей цели — проиллюстрировать влияние Толстого на мировую литературу. Постараемся пояснить эту мысль некоторыми примерами.

Анализируя изображение войны в произведениях А. Барбюса, А. Цвейга, Л. Арагона и других писателей, Т. Л. Мотылева приходит к выводу о наличии известной преемственной связи этих произведений с батальными картинами «Войны и мира». Этот вывод исследовательницы убеждает читателя, тем более потому, что его можно подкрепить десятками наблюдений, заявлений и признаний, принадлежащих как русским, так и зарубежным писателям и критикам. Установление воздействия батальных сцен «Войны и мира» на западноевропейскую литературу иной придирчивый критик может объяснить компаративистским выискиванием частных, забвением социального смысла литературных явлений. Однако подобный подход к делу, игнорирующий диалектическую связь между частным и общим, видимостью и сущностью явлений, был бы глубоко ошибочен, так как в батальных картинах «Войны и мира», в изображении народной, солдатской массы Толстым нашли отражение самые общие и самые коренные особенности гуманизма и демократизма писателя.

Менее обоснованным является стремление Т. Л. Мотылевой установить в отдельных произведениях Бернарда Шоу («Человек судьбы»), Анатоля Франса («Остров пингвинов»), С. Жеромского («Пепел») и Анны Зегерс («Свадьба на Гаити») и «Восстановление рабства на Гваделупе») толстовскую традицию развенчания культа Наполеона, которая восходит к «Войне и миру». Сравнения названных произведений с эпопеями Толстого носят порой слишком общий характер. Тем не менее они также имеют научный смысл, так как образ Наполеона в «Войне и мире» Толстого и по своему идейному замыслу, и по способу художественного осуществления — не мелочь, не деталь, а воплощение самых существенных свойств и особенностей Толстого — реалиста и новатора.

Бесспорной заслугой Т. Л. Мотылевой является то, что в своей книге она ставит вопрос о влиянии стиля Льва Толстого на творчество ряда западноевропейских писателей. Постановка этого вопроса принципиально важна, поскольку у подавляющего большинства исследователей, писавших о мировом значении Л. Толстого, она совершенно

отсутствовала, и это не было случайностью. Так, например, еще в конце прошлого века З. Венгерова писала: «Эстетика русского романа осталась совершенно непонятой во Франции».² Приблизительно такое же мнение пропагандировал в 90-е годы среди французской литературной молодежи Эдмон Гонкур, а в двадцатые годы нашего века отстаивал его немецкий критик Артур Лютер. Мнение это было широко распространено среди зарубежных писателей и критиков, долгое время полагавших, что произведения русской литературы увлекают своим содержанием, но отличаются «чужеродностью» их художественной формы и стиля. Вместе с тем еще в 1915 году М. Алдановым была сделана попытка показать влияние Л. Толстого на эстетику и стиль «Жан-Кристофа» Ромэна Роллана.³ Эта попытка нашла продолжение в книге Т. Л. Мотылевой. Исследовательница стремится уловить и определить отражения стиля Толстого не только у Р. Роллана, но и в творчестве Голсуорси, Драйзера, Арагона и других зарубежных писателей. Наблюдения Т. Л. Мотылевой над стилем западноевропейских писателей под углом зрения отражения в нем стиля Толстого полезны для дальнейших исследований в этой области и являются ценным вкладом в изучение великого писателя.

Безусловно важное значение для понимания роли Л. Толстого в развитии современной зарубежной литературы имеют свидетельства А. Цвейга, А. Зегерс и М. Пуймановой, публикуемые автором рецензируемой книги впервые.

При всем внимании, которое проявляет Т. Л. Мотылева к конкретным фактам, Толстой в ее исследовании не растворяется в мелочах, а показан как великий художник, гуманистическое творчество которого, способствуя прежде всего развитию реалистических традиций мирового искусства и литературы, оказало многим прогрессивным писателям за рубежом неоценимую поддержку и опору в их борьбе против декадентских течений, империалистической реакции и милитаризма.

Глубокое знание материала, самостоятельность в разработке многих важных и новых вопросов и исследовательский пафос, с которым освещает Т. Л. Мотылева творческие связи с Толстым Барбюса, Голсуорси, Драйзера, Зегерс, Пуймановой и некоторых других писателей, в значительной мере определяют важное научное значение не только второй части, но и всего исследования в целом.

Вместе с тем книга Т. Л. Мотылевой вызывает у внимательного читателя ряд важных, общих и частных возражений, вопросов и замечаний. Наиболее серьезные из них приходится на первую часть книги. Наряду с интересными и бесспорными наблюдениями и выводами о своеобразии художественного метода Толстого и определением социальной природы его творчества исследовательница допускает здесь и весьма расплывчатые, двусмысленные, а порою и вовсе ошибочные утверждения и характеристики. Так, например, социальные истоки творчества писателя в книге Т. Л. Мотылевой определяются следующим образом: «Крайняя революционность мужика — такова объективная историческая основа, на которой вырос обличительный пафос творчества Толстого» (стр. 19). Нам представляется несостоятельной попытка автора подкрепить это определение ссылками на сочинения В. И. Ленина, так как ленинские выводы о «крайней революционности мужика»⁴ относятся к тому периоду в истории России, отправным рубежом которого был 1905 год. Но именно этот год, по определению В. И. Ленина, «принес с собой исторический конец толстовщине, конец всей той эпохе, которая могла и должна была породить учение Толстого...»⁵ В новый исторический период русское крестьянство, воодушевляемое рабочим классом, в союзе с ним шло к буржуазно-демократической революции. Толстой, как известно, не понял ни рабочего движения, ни тех сдвигов, которые внесла в крестьянское сознание и движение революция 1905 года. В произведениях и учении Толстого отразилась сила и слабость массового крестьянского движения того периода, когда русское патриархальное крестьянство, с одной стороны, вырабатывало в себе стремление «смести до основания и казенную церковь, и помещиков, и помещичье правительство, уничтожить все старые формы и распорядки землевладения»,⁶ а с другой — не понимало, «почему необходимо насильственное свержение царской власти для уничтожения помещичьего землевладения».⁷ Исторический период, в который преимущественно протекала деятельность Л. Толстого, Ленин, как известно, ограничивал рамками 1862—1904 годов. Таким образом, Т. Л. Мотылева приписывает русскому патриархальному крестьянству те черты, которых у него в названный период еще не было, и тем самым выпрямляет и «улучшает» мировоззрение Л. Толстого.

Самое построение первой части исследования Т. Л. Мотылевой спорно. Так, например, в нем отсутствует глава, которая рассматривала бы развитие общественно-

² З. Венгерова. Русский роман во Франции. «Вестник Европы», 1899, № 2, стр. 733.

³ М. Алданов. Толстой и Роллан, т. 1. Пгр., 1915, стр. 45, 60 и др.

⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 15, стр. 37.

⁵ Там же, т. 17, стр. 31.

⁶ Там же, т. 15, стр. 183.

⁷ Там же, стр. 184.

политических и философских взглядов великого писателя, и вместе с тем есть глава, посвященная эволюции его эстетических воззрений (гл. II). Характерно при этом, что вопрос о художественной форме произведений Толстого названная глава не затрагивает, а поэтому самое присутствие ее в книге несколько не мотивировано. В суждениях Т. Л. Мотылевой о «сюжетных особенностях» и «структуре» романов Толстого нет системы и цельности, так как высказаны они наспех и разрозненно за пределами второй главы (стр. 175, 254—256, 273—274). Обещанный автором книги «западноевропейский литературный фон» представлен в первой части исследования бледно, а главное, она существует обособленно от второй части.

Неслаженность двух частей исследования особенно ощутима еще и потому, что в нем отсутствует раздел, посвященный вопросу о том, как воспринималось в разные периоды творчество Толстого зарубежным общественным мнением и критикой. Пафос исследования Т. Л. Мотылевой состоит в анализе отношения к Толстому отдельных писателей, а не в характеристике самого процесса восприятия Толстого за рубежом. На ход этого процесса, в обстановке плохой ознакомленности с Россией, русским языком и русской культурой, зарубежная критика оказывала очень сильное воздействие, которое распространялось и на писательскую среду. Правда, в двух-трех случаях Т. Л. Мотылева ссылается на Э.-М. де Воюэ и М. Арнольда, но их литературные концепции не раскрываются читателю, не говоря уже о том, что важные мнения о Толстом высказывали не только названные критики, но также и Давид-Соважо и Эннекен (Франция), Рейнгольд и Цабель (Германия), Ральстон и М. Беринг (Англия), равно как и многие другие публицисты и критики, имена которых в рецензируемой книге отсутствуют. Глава «Предпосылки и характер международного влияния Толстого», которой открывается вторая часть исследования Т. Л. Мотылевой, не восполняет указанного пробела, так как приведенные в ней факты довольно случайны и не могут воссоздать живой истории восприятия зарубежной критикой Толстого. Названный недостаток отчасти мог бы быть компенсирован критическим (и полемическим) обзором соответствующей зарубежной литературы *нашего* времени, однако последняя в рецензируемой книге представлена слабо. Такие видные зарубежные исследователи и библиографы Толстого, как Ф. Хеммингс и Ж. Прево, В. Фирсон и К.-Г. Гюллеке, В. Бучник и А. Ясукович, Т. Л. Мотылевой даже не упомянуты.

Особенно скупо представлено в рецензируемой книге восприятие Толстого общественным мнением и критикой во Франции, влияние которой на литературную жизнь всех стран Западной Европы было огромным. Восприятие Толстого во Франции имеет свою богатейшую историю. Достаточно будет указать на то, что длившийся почти десятилетие период сравнительно «мирного» усвоения Толстого во Франции в середине девяностых годов был прерван националистической реакцией против русского романа и произведений Толстого, реакцией, во главе которой стали такие видные литераторы, как Ш. Моррас, М. Баррес и Ж. Леметр. Конец XIX века был ознаменован новой кампанией против Толстого, на этот раз организованной французскими декадентами и символистами. Французский декадент Сар Пеладан выступил даже со специальной книгой «Ответ Толстому» (1898), ставившей своей целью дискредитацию прославленного русского писателя. Глубокий перелом в восприятии Толстого буржуазными кругами во Франции был вызван Великой Октябрьской социалистической революцией. Для многих французских, английских и американских буржуазных публицистов в связи с этим приобрела актуальность постановка такой, например, темы, как «был ли Толстой духовным отцом большевизма?»⁸ Буржуазная печать изо всех сил старалась отпугнуть от Толстого массового читателя, и в этом она достигла известных временных успехов. На толстовский юбилей 1928 года во Франции откликнулась преимущественно прогрессивная пресса. Французская буржуазная печать отмечала юбилей сдержанно, а один из литературоведческих журналов выступил даже со статьей, утверждавшей, что Толстой угрожает самому существованию европейской цивилизации.⁹

Как перечисленные выше, так и многие другие важные факты отсутствуют в книге Т. Л. Мотылевой, и это наносит ущерб ее содержанию.

Вызывает ряд замечаний и вторая часть рецензируемой книги. Здесь прежде всего обращает на себя внимание весьма случайная и ничем не оправданная дозировка места, отведенного отдельным писателям. Так, например, во второй главе на всю французскую литературу отводится 138 стр., из коих 97 стр. приходится на Р. Роллана. Освещение связей с творчеством Толстого таких крупных писателей, как Флобер, Золя, Мопассан и А. Франс, дано автором книги в виде привеска к большому очерку о Толстом и Р. Роллане. Неудивительно, что при таких пропорциях Мопас-

⁸ См.: E. Halpérine-Kaminsky. Tolstoisme et bolchévisme. Revue de Paris, 1921. 1-er août, t. 28; Charles Sarré. Was Tolstoi the spiritual father of bolshevism? English Review, 1925. February; Literary progenitors of bolshevist Russia. Tolstoi as the great patriarch of the Bolsheviki family. Current opinion. New York, 1919, v. 66, pp. 49—50.

⁹ Revue de la littérature comparée, 1929, t. IX, p. 173.

сану отводится всего лишь 2,5 страницы, меньше даже, чем малоизвестному американскому писателю Уильяму Дин Гуэллсу. Подобное «ущемление прав» Мопассана исследовательница оправдывает тем, что знаменитый французский писатель «был и по мировоззрению, и по творческому складу еще более не схож с Толстым, чем Золя» (стр. 380). С этим мнением трудно согласиться. И русская, и французская критика неоднократно и не без оснований указывали на близость творческого метода Толстого и Мопассана. Известный французский романист Поль Бурже в связи с этим неслучайно утверждал, что никто из известных ему писателей не обладал в такой мере способностью «выделять из наблюдаемого самые значительные и характерные детали», как это умели делать Толстой и Мопассан.¹⁰

Творческие связи с Толстым А. Доде, по мнению Т. Л. Мотылевой, ограничились истолкованием последним некоторых мотивов из произведений русского писателя «в духе сентиментального морализирования, христианской жалости к „маленьким людям“» (стр. 370). Подобного рода мнение высказывалось русской критикой в конце прошлого века,¹¹ но оно давно уже нуждается в пересмотре хотя бы потому, что А. Доде никогда не был поклонником моральной проповеди Толстого. Сын французского романиста Леон Доде рассказывает в своих воспоминаниях о том, что А. Доде «поклонялся Толстому, Толстому „Войны и мира“, „Анны Карениной“, „Севастопольских рассказов“ и „Казаков“». ¹² Как это, так и ряд других аналогичных свидетельств не вошли в поле зрения Т. Л. Мотылевой, и поэтому те семь строк, которые занимает в ее книге «портрет» А. Доде, воспринимаются как простая отписка.

Помимо недостатков «конструктивного» характера, в рассматриваемой главе можно обнаружить недочеты в самом способе определения и характеристики влияний. Т. Л. Мотылева явно увлекается «расщеплением» влияния Толстого на составные его части. Тенденцию эту можно хорошо проиллюстрировать следующим местом книги: «Если художественное творчество Толстого заставило Р. Роллана почувствовать гнилость искусства декаданса, то воззрения Толстого на культуру и искусство дали ему противоядие против философии декаданса, против антинародного эстетского аристократизма» (стр. 395). Если здесь отмечены лишь два раздельно существующих русла, то которым шло воздействие Толстого на Р. Роллана, то в другом месте (стр. 389) эти влияния исследовательница подразделяет уже на 3 группы; 1) область эстетики; 2) область социально-этической проблематики; 3) область художественного метода — и каждую из этих групп в свою очередь делит на отдельные виды (ненависть к буржуазному эгоизму, серьезное отношение к браку, дар общения с людьми и т. д.) Получилось настоящее «древо» влияний, которое, на наш взгляд, не отражает истинного положения дел. Тенденция к подробной инвентаризации и классификации влияний возникает в результате упрощенного представления о самом объекте влияния как величине пассивной, оставляющей в неизменном виде все то, что она усваивает. Чувство меры явно изменило здесь Т. Л. Мотылевой, и оттого ее насыщенный богатым материалом очерк о Р. Роллане заметно проиграл в своей достоверности.

Той непропорциональности частей, которая наблюдается в главе о французской литературе, нет в последующих двух главах книги (литература Англии, США и Германии). Здесь за отдельными исключениями не вызывает серьезных замечаний и самая трактовка творчества отдельных писателей. К этим исключениям следует прежде всего отнести портрет американского писателя Стивена Крэйна. Пример этого писателя, по мнению Т. Л. Мотылевой, «наглядно подтверждает, насколько нелегкими, подчас противоречивыми путями проникали реалистические принципы Толстого в литературу «США» (стр. 560—561). Но там, где требуется установить связь С. Крэйна с наследием Толстого, именно наглядности-то и не хватает аргументам Т. Л. Мотылевой. В повести «Алый знак доблести», как уверяет нас исследовательница, Крэйн изображает войну толстовскими средствами. Какими же именно? «Крэйн... изобразил битву через призму впечатлений робкого, непосвященного новика, который лишь постепенно преодолевает страх и поддается возбуждению боя» (стр. 560). Приведенный аргумент — единственный и окончательный. Но он несколько не убеждает читателя, так как робкого новика на войне еще до Толстого изобразил нам Стендаль.

Как и в главе второй (Франция), писатели Англии, США и Германии показаны автором книги «портретно», вне связей с окружавшей их общественной и литературной жизнью. Портретность и фрагментарность изложения в последней главе книги («Славянские страны») приобретает угрожающие масштабы Правда, и здесь во вступительных заметках даны зарисовки литературной жизни, но назначение их сугубо декоративное. На стр. 650 автор книги говорит об идейной борьбе вокруг Толстого в славянских странах и яростно нападает на врагов писателя — «воинствующих реакционеров», «либеральных фразеров», «мизерных толстовцев» и «литераторов-эстетов»,

¹⁰ L'Echo de Paris, 1910, 21 nov., lundi.

¹¹ См.: Ю Николаев. Нечто о русской жалостливости. «Московские ведомости», 1895, № 60.

¹² L. Daudet. A Daudet. Paris, 1898, p. 187.

но ни один из этих врагов не назван по имени, и в силу этого негодование читателя точного адреса не получает. Полемика Т. Л. Мотылевой с Г. Маркевичем (стр. 654) и Н. А. Славятинским (стр. 661) мелка. Аргументация связей подменяется пересказом содержания произведений. Так, например, содержание романа Ивана Вазова «Под игом» излагается на протяжении четырех страниц, что вряд ли оправдано, так как единственный аргумент о влиянии здесь Толстого сводится к утверждению, что один из героев романа Вазова «имеет немало общего с толстовскими мужиками-партизанами» (679); столь же мало убедительна аргументация влияния Толстого на роман Болеслава Пруса «Кукла»; еще менее обосновано воздействие Толстого на чешского писателя Алоиса Ирасека, так как единственный аргумент этого воздействия тот, что «приемы речевой характеристики персонажей, знакомые нам по „Войне и миру“», у Ирасека «приобретают большую остроту» (стр. 691).

Написанный на подлинно научном уровне раздел о М. Пуймановой и содержательные и интересные разделы, посвященные С. Жеромскому и Ю. Фучику, лишь частично искупают недостатки последней главы книги.

Как показано выше, не всегда сопоставления отдельных явлений западноевропейской литературы с творчеством Толстого, сделанные Т. Л. Мотылевой, обоснованны. В рецензируемой книге встречаются также случаи, когда целесообразность сравнения двух произведений сомнений не вызывает, но пути и способы установления преемственной связи между ними могут быть оспорены. Нельзя, например, согласиться с утверждением Т. Л. Мотылевой, что «истолкование дружбы как полной духовной близости» в творчестве Р. Роллана подсказано непосредственно Толстым (стр. 426); что наблюдаемое у Голсуорси изображение человека не только как яркой индивидуальности, но и как носителя определенных психологических примет своего рода (стр. 529) заимствовано непосредственно у Толстого; трудно поверить и в то, что изображение судебного процесса в «Американской трагедии» Драйзера (стр. 576) повторяет сцены суда в «Воскресении» Толстого; надуманным представляется нам сравнение картины концерта в новелле Т. Манна «Чудо-ребенок» (стр. 592) с изображением концерта в «Анне Карениной»; неубедительно выглядит попытка исследовательницы установить толстовскую традицию в картине жатвы в романе Э. Ожешко «Над Немамом» (стр. 663) и т. д.

К общим недостаткам рецензируемого исследования следует также отнести некоторую его декларативность, обилие общих мест, растянутость изложения и слабую оснащенность свидетельствами лиц, современных изображаемому событию. Укажем здесь в качестве примера на пропущенные Т. Л. Мотылевой воспоминания Э. Золя, в которых он рассказывает о том, как Тургенев ознакомил своих французских друзей с творчеством Л. Толстого около 1877 года, т. е. за восемь лет до того, как русский роман был «открыт» во Франции,¹³ а также на любопытнейшее утверждение А. Франса о том, что «Разгром» Золя был написан под воздействием «Войны и мира».¹⁴

Не всюду отмечены в книге Т. Л. Мотылевой и труды ее предшественников. Назовем здесь только важнейшие из них: известную книгу прогрессивного английского критика и публициста Ральфа Фокса «Роман и народ», упомянутую выше книгу М. Алданова, работу Д. Ю. Квитко,¹⁵ в которой было основательно рассмотрено воздействие Толстого на Т. Гарди, содержательную статью Э. П. Зиннера о влиянии Толстого на английскую драму,¹⁶ работу М. И. Воропановой о воздействии русской литературы на творчество Голсуорси.¹⁷

Отмеченные выше недостатки заметно отразились на научном уровне рецензируемой книги, и все-таки они не ставят под сомнение ее большую познавательную ценность. Книга поднимает важные вопросы, будит творческую мысль и тем самым способствует развитию советской литературной науки.

Многие недочеты рецензируемой книги объясняются тем, что автору пришлось идти по мало изведанным путям, так как книга Т. Л. Мотылевой это первое монографическое исследование о Толстом, рассматривающее писателя под углом зрения международной его известности.

Остается пожелать, чтобы в ближайшие годы у нас появились аналогичные работы о мировом значении Пушкина, Гоголя, Тургенева, Чехова, Горького. Только на основе исследований, построенных на конкретном и широком материале, станет возможным создание обобщающего труда, раскрывающего могучее воздействие русского художественного слова на мировую общественную мысль и литературное движение.

¹³ Книжки «Недели», 1893, ноябрь, стр. 289.

¹⁴ A. Eganse. La vie Littéraire. «Le Temps», 1892, 26 juin.

¹⁵ Д. Ю. Квитко. Философия Толстого. М., 1928, стр. 169—174: глава «Л. Толстой и Т. Гарди».

¹⁶ Э. П. Зиннер. Л. Н. Толстой и английская реалистическая драма конца XIX-го и начала XX стол. Уч. зап. Иркутского пед. института, вып. V, Иркутск, 1940, стр. 43—67.

¹⁷ М. И. Воропанова. Голсуорси и русская литература. Автореферат на соискание ученой степени канд. филологических наук. М., 1952.

ЦЕННЫЙ СБОРНИК О ЧЕРНЫШЕВСКОМ

К 130-летию со дня рождения Н. Г. Чернышевского на его родине, в Саратове, вышел в свет сборник статей, сообщений и материалов о великом революционере-демократе, подготовленный кафедрой русской литературы Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского.¹ Наряду с местными авторами, в сборнике приняли участие ученые Москвы, Ленинграда, Казани, Сталинграда, Тарту и других городов.

Тематика сборника исключительно актуальна и разнообразна. Она охватывает почти все основные этапы и стороны общественно-политической и литературной деятельности Н. Г. Чернышевского.

Сборник открывается интересной и содержательной статьей Н. Ф. Бельчикова «Ленин о традициях Чернышевского». Автор удачно показывает неустанное разоблачение В. И. Лениным всякого рода фальсификаций литературного наследия великого демократа. Одновременно в статье сделана попытка воссоздать ленинскую концепцию о Чернышевском. Бельчиков справедливо пишет: «В. И. Ленин рассматривал деятельность русских революционных демократов 60-х годов в свете задач создания революционной партии пролетариата, подготовки социалистической революции, в свете перспектив развития идей научного социализма... Ленин видел в революционных демократах предшественников русской революционной социал-демократии» (стр. 5). В статье отмечается и то, что «имя Чернышевского чаще других встречается на страницах сочинений Ленина» (стр. 7), подчеркивается, что Ленин рисовал Чернышевского как революционера-демократа.

Однако исследованию Бельчикова присущи, на наш взгляд, некоторые неточности. Автор пытается доказать, будто Ленин противопоставлял идеи Чернышевского народничеству. При этом Бельчиков оперирует данными лишь о народничестве 80—90-х годов. Революционное же народничество 70-х годов совершенно упускается из виду, что упрощает как историю народничества, так и взгляды Ленина на соотношение мировоззрения Чернышевского с народнической идеологией. О соотношении же идей Чернышевского с народничеством в целом, в том числе с революционным народничеством 70-х годов, Ленин писал несколько иначе, нежели это показано Бельчиковым. В статье Ленина «Из прошлого рабочей печати в России» говорилось: «Чернышевский, развивший вслед за Герценом народнические взгляды...»² Следовательно, Ленин относил Чернышевского (как и Герцена) к числу идейных основоположников народничества. Еще резче эта мысль выступала в статье «О народничестве»: «Народничество очень старо. Его родоначальниками считают Герцена и Чернышевского».³ Бельчиков почему-то обошел эти ленинские высказывания. Однако и в статье «Памяти Герцена», где дана периодизация русского освободительного движения, Чернышевский и народники в том числе народовольцы, одинаково охарактеризованы как «революционеры-разночинцы».⁴ И хотя Ленин не раз отмечал разницу взглядов Чернышевского и народников, тем не менее он подчеркивал преемственность между ними, относил Чернышевского к числу идейных предшественников русского народничества и вовсе не противопоставлял великого революционера-демократа народничеству 70-х годов.

Обосновывая свой тезис, Бельчиков ссылается на стр. 15 на статью Ленина «От какого наследства мы отказываемся?», в частности на слова: «...ничего народнического в этом наследстве (60-х годов,— В. П.) нет».⁵ Нам кажется, что ленинская статья не только не подтверждает, но, напротив, опровергает положение Бельчикова.

¹ Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы, I. Под редакцией Е. И. Покусаева (ответственный редактор), Ю. Г. Оксмана, А. П. Скафтымова. Саратовское книжное издательство, 1958, 542 стр.

² В. И. Ленин, Сочинения, т. 20, стр. 224.

³ Там же, т. 18, стр. 490.

⁴ Там же, стр. 15.

⁵ Там же, т. 2, стр. 472.

У Ленина говорится: «Присоединение народничества к наследству и традициям наших просветителей оказалось в конце концов *минусом*».⁶ Следовательно, специфически народнические взгляды были присоединены к наследству 60-х годов. Эта мысль встречается в ленинской статье несколько раз. Так, например, отмечаются «романтические и мелкобуржуазные прибавки к наследству со стороны народников».⁷ Что касается приводимой Бельчиковым цитаты: «ничего народнического в этом наследстве нет», то она свидетельствует лишь о том, что взгляды, общие всем просветителям 60-х годов, Ленин не считал народническими. Но ведь отсюда вовсе не следует, что Ленин противопоставлял Чернышевского народникам «Прибавка» народничества («Признание капитализма в России упадком, регрессом... Признание самобытности русского экономического строя вообще и крестьянина с его общиной, артелью и т. п. в частности... Игнорирование связи „интеллигенции“ и юридико-политических учреждений страны с материальными интересами определенных общественных классов»⁸) произошла позже, но это не опровергает тезиса о роли Чернышевского, как одного из идейных предшественников народничества.

Нам кажется, что в истолковании ленинских высказываний о Чернышевском и народниках более прав был Б. П. Козьмин, утверждавший что «Ленин отнюдь не воздвигал между ними какой-либо непроницаемой стены».⁹

Ряд статей и сообщений сборника посвящен проблеме формирования мировоззрения Чернышевского — теме, несравненно менее изученной, нежели философские, экономические, этические, эстетические взгляды зрелого Чернышевского.

Сообщение Б. П. Козьмина «Н. Г. Чернышевский и Н. П. Корелкин», восстанавливая идейный облик одного из университетских товарищей Чернышевского, поступившего одновременно с ним на филологический факультет, выясняет характер переписки между ними в 1848—1849 годах. В 1912 году Е. А. Ляцкий в работе «Н. Г. Чернышевский в 1948—50 годах» высказал предположение, что переписка эта носила конспиративный характер.¹⁰ С тех пор никто из исследователей не возвращался к данному вопросу. Б. П. Козьмин, тщательно проанализировав дневники Чернышевского и всю совокупность сведений о Корелкине и взаимоотношений его с Чернышевским, пришел к выводу, что версия Ляцкого не может быть подкреплена сколько-нибудь серьезными доказательствами. Положение Козьмина вносит существенные коррективы в наше представление о процессе формирования мировоззрения молодого Чернышевского.

Той же проблеме процесса становления взглядов великого революционера-демократа посвящена статья А. П. Медведева «Н. Г. Чернышевский в кружке И. И. Введенского». Проблематика ее четко сформулирована в самом начале статьи: «При изучении истории духовного развития Н. Г. Чернышевского нельзя не заинтересоваться вопросами: где, в каких конкретных условиях, в какой конкретной обстановке происходило знакомство Чернышевского с теми произведениями Белинского, Герцена, которые В. И. Ленин назвал „бесцензурной печатью“...» (стр. 42—43). По мнению А. П. Медведева, таким местом был кружок И. И. Введенского.

Об этом кружке писали и раньше. Можно назвать работы Е. А. Ляцкого,¹¹ В. Е. Чехихина-Ветринского,¹² Ю. М. Стеклова.¹³ Однако сведения, сообщавшиеся этими авторами, отличались крайней скупостью. Исследование же А. П. Медведева, построенное на основе тщательного анализа мемуарных и документальных материалов (в том числе неопубликованных), дает всестороннюю характеристику кружка. Устанавливается его состав, время образования, идейная направленность. Автор приходит к очень важному выводу об идеологической и организационной близости кружка к петрашевцам. Медведеву удалось восстановить общественно-политические взгляды наиболее видных участников кружка — И. И. Введенского, А. П. Милюкова, А. А. Чумикова. Очень интересен факт участия в кружке однокашника и друга В. Г. Белинского, секретаря «Литературного общества 11 номера» М. Б. Чистякова.

Выяснив, что Чернышевский, впервые появившись в кружке 28 ноября 1849 года, стал регулярным его посетителем, Медведев высказывает мысль об огромном воздействии кружка на формирование общественно-политических и атеистических взглядов Чернышевского, на его эволюцию влево. Такое утверждение представляется в общем

⁶ Там же, стр. 491—492.

⁷ Там же, стр. 474.

⁸ Там же, стр. 481.

⁹ Б. П. Козьмин. Русская секция Первого Интернационала. М., 1957, стр. 18.

¹⁰ «Современный мир», 1912, № 2, стр. 180—181.

¹¹ Е. Ляцкий и И. И. Чернышевский и И. И. Введенский. «Современный мир», 1910, № 6, стр. 148—164.

¹² Вас. Е. Чехихин-Ветринский. Н. Г. Чернышевский. 1828—1889. Изд. «Колос», Пгр., 1923.

¹³ Ю. М. Стеков. Н. Г. Чернышевский. Его жизнь и деятельность, тт. I—II. Изд. 2-е, ГИЗ, М.—Л., 1928.

вполне обоснованным. Однако подчас автор несколько преувеличивает степень этого влияния. Так, на стр. 82 говорится: «В этой обстановке (в кружке,— В. П.) Чернышевскому сохранить прежние взгляды, в которых он как-то примирялся с монархией, было трудно». Между тем еще за четыре с лишним месяца до посещения кружка, 11 июля 1849 года, Чернышевский писал о себе в дневнике. «красный республиканец и социалист».¹⁴ Следовательно, с монархическими иллюзиями Чернышевский расстался задолго до вступления в кружок. Упомянутая запись в дневнике характеризует Чернышевского как весьма радикального мыслителя: «...приверженец... Луи Блана; если бы мне теперь власть в руки, тотчас провозгласил бы освобождение крестьян, распустил более половины войска... ограничил бы как можно более власть административную и вообще правительственную... Едва ли бы не постарался дать политические права женщинам...», друг венгров, желая поражения там русских...» Поэтому трудно сказать, кто к 28 ноября 1849 года был радикальнее: Чернышевский или члены кружка Введенского, и трудно сказать, кто на кого влиял: Чернышевский на кружковцев или они на Чернышевского.

Гораздо более убедительно прослежена роль кружка в выработке молодым Чернышевским атеистического мировоззрения. Вывод этот основан на целом ряде веских, не вызывающих возражений доказательств. Кроме того, Медведеву удалось доказать, что уже в 1849—1850 годах Чернышевский познакомился с письмом Белинского к Гоголю. Не вызывает возражения и положение о том, что «Герцен так же, как и Белинский, получил у Чернышевского открытое и безоговорочное признание не просто и не так быстро, как об этом укоренилось мнение в биографической литературе» (стр. 99). Фактический материал, собранный в статье, хорошо подкрепляет это положение. Исследование А. П. Медведева во многом поможет дальнейшему изучению эволюции общественно-политических взглядов молодого Чернышевского.

Проблема формирования эстетических взглядов Чернышевского освещена в сообщении П. А. Бугаенко «О работе Чернышевского над магистерской диссертацией». Автор вводит нас в «лабораторию» работы Чернышевского над его знаменитой книгой «Эстетические отношения искусства к действительности». В результате сравнения рукописи с печатным текстом Бугаенко установил, что Чернышевскому из-за цензуры и возражений оппонентов пришлось многое изъять из первоначального текста. В частности, по настоянию профессора А. В. Никитенко были выброшены все места, где велась открытая полемика с Гегелем. «В таком ослабленном виде диссертация и была напечатана», — констатирует Бугаенко. Все последующие издания «просто воспроизвели текст первого... без обращения к рукописи» (стр. 386). В связи с этим Бугаенко поднимает важный вопрос о новом издании книги Чернышевского: «Первоисточником должен служить автограф магистерской диссертации до внесения в нее поправок по требованию Никитенко...» — пишет он (стр. 386). С таким предложением нельзя не согласиться. К сожалению, Бугаенко не уделил внимания происхождению и смысловому значению названия диссертации Чернышевского. Вопрос этот до сих пор остается невыясненным. Между тем интереснейшие выводы Бугаенко вплотную подводят к его решению. Мы позволим себе высказать следующее предположение. Поскольку Чернышевский не мог вести открытой полемики с Гегелем, упоминать его имя и т. д., а спор шел именно с ним, с его эстетической теорией, он был вынужден прибегать к намекам, к эзоповскому языку. Название «Эстетические отношения искусства к действительности» недвусмысленно намекало, что речь идет именно о Гегеле, о его лекциях по эстетике. В самом начале «Введения» в «Эстетику» Гегель, выясняя содержание понятия «прекрасное», подчеркивал, что эстетика имеет в виду «только прекрасное в искусстве... Этим выражением мы сразу же исключаем из области нашей дисциплины прекрасное в природе».¹⁵ Против процитированного положения Гегеля и было направлено название диссертации Чернышевского (так же как и тезис: «Прекрасное есть жизнь»). И недаром в предисловии к третьему изданию своей диссертации Чернышевский писал: «У автора нет и имени Гегеля, хотя он постоянно полемизирует против эстетической теории Гегеля...»¹⁶

Большинство статей сборника посвящено периоду первой революционной ситуации или годам, непосредственно ей предшествующим. К их числу относится и статья Б. И. Лазерсон «Ирония в публицистике Н. Г. Чернышевского». Содержание ее выходит далеко за рамки заглавия. В статье рассматривается, в частности, тактика Чернышевского в 1858—1861 годах, его отношение к реформе 1861 года и ее подготовке. Анализируя отклики Чернышевского на царские рескрипты 1858 года, Лазерсон убедительно опровергает мнение К. Н. Журавлева, будто за положительными

¹⁴ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. I, Гослитиздат, М., 1939, стр. 297. Сомнения Чернышевского в целесообразности монархии начались еще раньше; см. «Введение» А. В. Предтеченского к VII тому «Истории русской литературы» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 19).

¹⁵ Гегель, Сочинения, т. XII, М., 1938, стр. 1.

¹⁶ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, 1949, стр. 121.

отзывами Чернышевского о них скрывалась ирония.¹⁷ «В действительности,— пишет Лазерсон,— в то время, когда в России еще не было революционной ситуации, борьба за реформу против крепостного права считалась Чернышевским необходимой. Она способствовала расширению общедемократического движения...» (стр. 302). Лишь с конца 1858 года великий революционер-демократ стал разоблачать грабительский характер готовящейся реформы.

На большом фактическом материале Лазерсон показывает все особенности, нюансы иронии Чернышевского, поражающей его противников и помогавшей ему эзоповским языком излагать революционные взгляды. Особенно часто Чернышевский прибегал к иронии в годы революционной ситуации, так как именно в это время ему больше всего приходилось «чисто революционные идеи... излагать в подцензурной печати».¹⁸ Автор расшифровывает подлинный смысл целого ряда таких работ Чернышевского.

В статье Е. Г. Бушканец «Н. Г. Чернышевский и писатели-демократы (Из истории борьбы „Современника“ за политическое воспитание писателей-демократов в 1859—1861 гг.)» выясняется влияние Чернышевского на радикализацию взглядов М. Е. Салтыкова, М. И. Михайлова, А. Н. Плещеева, В. С. Курочкина, А. Я. Панаевой, Д. Д. Минаева, В. А. Слепцова, Н. А. Серно-Соловьевича, Г. З. Елисеева. Автор справедливо отмечает: «Идейная близость к „Современнику“... таких писателей, как Михайлов, Плещеев, Якушкин, Минаев, В. Слепцов, в дореволюционном литературоведении всячески замазывалась. Наоборот, в последнее время отдельные литературоведы пытались обойти молчанием их либеральные иллюзии и колебания» (стр. 108). Чернышевский и Добролюбов помогли писателям-демократам изживать либеральные иллюзии, колебания; они боролись «за служение литературе идее крестьянской революции» (стр. 153).

Исследование Л. Магон «Роман „Что делать?“ и общественно-политическая платформа „Молодой России“» решает одну из самых трудных и важных проблем — соотношение общественно-политических взглядов Чернышевского с платформой прокламации «Молодая Россия». В статье содержится много интересных мыслей, наблюдений, остроумных сопоставлений и предположений. Однако близость идей Чернышевского и «Молодой России» несколько преувеличена. Автор обходит разглагольствия между ними. Известно, что Чернышевский движущей силой революции считал крестьянство. «Молодая Россия» решила этот вопрос несколько иначе: «Мы надеемся на народ... но не ему будет принадлежать инициатива, а войску и нашей молодежи... наша главная надежда на молодежь».¹⁹ Нельзя не согласиться с Б. П. Козьминым, отмечавшим, что в программе «Молодой России» «народ в перевороте играет главным образом пассивную роль...» Взгляд на переворот, как на захват власти революционной организацией, показывает, «что политические воззрения Заичневского носили бланкистский характер».²⁰ «Молодая Россия» предусматривала, что «революционная партия должна захватить диктатуру в свои руки». Чернышевский ничего подобного не предлагал. В отличие от «Молодой России», полагавшей, что народ уже готов к революции и поэтому пропаганда в народе не нужна, Чернышевский и его единомышленники (например, Н. В. Шелгунов) придавали этой пропаганде огромное значение. «Молодая Россия» относилась к враждебной народу партии всех, «у кого есть собственность». Чернышевский же был далек от этого. Не разделял он и требований «Молодой России» об общественном воспитании детей и уничтожении брака. Всё это дает основание думать, что близость между Чернышевским и «Молодой Россией» была гораздо меньшей, чем это предполагает Л. Магон.

Роман «Что делать?» анализируется и в интересной по замыслу и выполнению статье А. А. Лебедева «Некоторые особенности художественного метода Чернышевского (О революционной романтике „Что делать?“)».

Выясняя соотношение художественного метода великого революционера-демократа с его мировоззрением, автор критикует распространенное в литературе упрощенное решение этого вопроса, когда «художественное творчество Чернышевского рассматривается как своего рода художественная интерпретация его эстетической теории» (стр. 155). Связь между эстетической теорией Чернышевского и его творчеством имеется, но изучать ее нужно во всей сложности и противоречивости. Мировоззрение Чернышевского определило революционную романтику его художественных произведений. В этой романтике Лебедев различает, «во-первых, выражение определенных авторских идеалов и, во-вторых, отражение действительной красоты жизни»

¹⁷ См. примечание 1 к статье «О новых условиях сельского быта» в V томе Полного собрания сочинений Н. Г. Чернышевского (1950, стр. 922).

¹⁸ В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 263.

¹⁹ Эта и последующая цитаты из прокламации «Молодая Россия» приводятся по тексту, опубликованному в приложении к книге Б. Козьмина «П. Г. Заичневский и „Молодая Россия“» (М., 1932).

²⁰ Там же, стр. 104—105.

(стр. 159). Эти положения Лебедева по-новому объясняют творчество Чернышевского, в частности роман «Что делать?». Однако восставая против упрощенчества, сам автор не всегда свободен от него. Так, «двойственность» романтики Чернышевского объясняется тем, что он всю жизнь пытался найти «пути практического осуществления своей социальной мечты... И тем не менее, это была всего лишь мечта, мечта, не осуществимая в то время...» (стр. 160). Если бы это было так, то подобная «двойственность» должна быть и в творчестве Герцена. К тому же Чернышевский был убежден в абсолютной правильности избранного им пути. Несколько упрощенным представляется и объяснение одного из примеров этой «двойственности»: «...известная неудача Чернышевского в художественном показе моральной ... слиянности революционера Рахметова с народом лишь отражает незрелость освободительного движения в России того периода...» (стр. 166). Вызывает возражение утверждение, будто «Л. Фейербах был заинтересован в сохранении существующей действительности» (стр. 193). В «Приложениях и примечаниях» Фейербаха к «Лекциям о сущности религии» говорилось: «...недопустимо, чтобы немногие были благодарны, а прочие — черныю... Не должна быть отменена собственность вообще — нет! Но недопустимо, чтобы немногие имели собственность, а другие — ничего не имели; собственность должна быть у всех».²¹

В. И. Ленин в «Конспекте книги Фейербаха „Лекции о сущности религии“» написал на полях против этого места «„Социализм“ Фейербаха».²²

В подтверждение своего тезиса Лебедев ссылается на слова Энгельса: «Превосходная апология существующего». Но Энгельс характеризует лишь одно из положений Фейербаха: «Какова моя сущность, таково мое бытие»,²³ а вовсе не «смысл фейербаховской теории» вообще, как утверждает Лебедев (стр. 194).

Интересной и актуальной проблеме посвящена статья М. Т. Пинаева «Образ ученого в творчестве Чернышевского». К сожалению, она слишком растянута, перегружена не относящимся к теме материалом. Так, на стр. 264 приводится цитата из работы И. В. Мичурина, посвященная отнюдь не творчеству Чернышевского. Ряд выдвигаемых автором положений звучит декларативно, не подкрепляется никакими доказательствами. Это относится, например, к следующему тезису: «Революционно-демократическое понятие о хорошей жизни, по мнению Чернышевского, включает в себя гармоническое развитие физических и духовных сил человека, удовлетворение человеческих вопросов в области материальной, умственной и нравственной жизни» (стр. 214).

Некоторые положения автора вызывают серьезные возражения. Так утверждается, что Чернышевский в статье «Происхождение теории благотворности борьбы за жизнь» выступил «творческим продолжателем Дарвина» (стр. 223). Но, во-первых, читателю не сообщается, что именно развил в этом учении Чернышевский, а во-вторых, упрощается отношение Чернышевского к Дарвину. В письме к А. Н. и М. Н. Чернышевским от 27 апреля 1876 года отмечались «нелепости Дарвина, Геккеля и их учеников».²⁴ В письме к М. Н. Чернышевскому от 17 марта 1876 года говорилось: «Я сформировал свой образ мыслей о ботанической и зоологической истории по книгам XVIII века и главным образом по Ламарку. Дарвинизм для меня — не новость своими справедливыми сторонами. Но Дарвин, учившись по Кювье, не знал Ламарка...»²⁵ В письме к О. С. и А. Н. Чернышевским от 1 ноября 1873 года Чернышевский полемизировал с теорией «происхождения человека от „человекоподобного предка из семейства бесхвостых обезьян“ по Дарвину».²⁶

Много ценных наблюдений содержится в статье Л. П. Медведевой «Поэзия Некрасова в беллетристике Чернышевского».

Хорошая сводка биографического материала содержится в сообщении С. А. Рейсера «Чернышевский в Петербурге». Это сообщение вносит в изучение жизни Чернышевского много неизвестных до сих пор литературно-бытовых деталей.

Новые данные в изучение биографии Чернышевского вносит статья Н. М. Чернышевской «Личная библиотека Н. Г. Чернышевского». Как отмечает исследовательница, «эта библиотека весьма незначительна по объему и составляет ничтожную крупницу всего прочитанного Чернышевским» (стр. 414). Часть книг утеряна, часть была распродана Чернышевским накануне ареста, пожертвована библиотекам и т. д. Но даже остатки библиотеки дают наглядное представление о многообразии интересов, энциклопедической образованности великого революционера.

Последние годы жизни Чернышевского, его мировоззрение тех лет разбирается

²¹ Л. Фейербах. Избранные философские произведения, т. II, Госполитиздат, М., 1955, стр. 835.

²² В. И. Ленин. Философские тетради. Госполитиздат, 1947, стр. 54.

²³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Немецкая идеология. Партиздат, 1934, стр. 596.

²⁴ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, 1949, стр. 651.

²⁵ Там же, стр. 643.

²⁶ Там же, стр. 539.

в статье Н. Ф. Бельчикова «Н. Г. Чернышевский и вопрос о крестьянстве в 80-е годы», освещающей оценку Чернышевским произведений Г. Успенского.

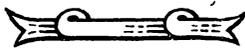
В сборнике устанавливается авторство Чернышевского в нескольких, до сих пор считавшихся безымянными произведениях. В сообщении А. Ф. Ефремова «К вопросу об авторе безымянной рецензии на книгу Бруно Гильдербранда „Политическая экономия настоящего и будущего”» на основе тщательного анализа языка, композиции, критико-полемических приемов и содержания рецензии на русский перевод этой книги (опубликованной в «Современнике», 1861, № 3) доказывается, что автор рецензии — Чернышевский. Поскольку рецензент брал под защиту от нападения Гильдербранда книгу Энгельса «Положение рабочего класса в Англии», автор делает вывод: «...уже в конце 50-х годов Чернышевский знал учение Энгельса, с глубоким сочувствием выражал его мысли и был первым их пропагандистом» (стр. 493).

Последний вывод представляется нам весьма спорным. Автор рецензии отнюдь не принимал положения Энгельса об исторической роли пролетариата как могильщика капитализма.

Сообщение Б. Ф. Егорова «Неизвестные рецензии Н. Г. Чернышевского» устанавливает авторство великого критика еще в двух рецензиях, опубликованных в «Современнике».

Таковы материалы, опубликованные в новом сборнике о Чернышевском. В них поднимается и решается целый ряд новых и важных проблем, связанных и с изучением личности Чернышевского, и с изучением его мировоззрения, и с изучением истории русской литературы и общественно-политической мысли XIX века вообще.

Новый труд о великом революционере-демократе, вносящий в науку много нового, будет прочтен с интересом как специалистами, так и широкими читательскими кругами, всеми, кому дорога память о выдающемся предшественнике российской социал-демократии.



ОБЛИК СОВЕТСКОГО ПИСАТЕЛЯ

Книга К. А. Фебина «Писатель, искусство, время» представляет писателя с новой стороны. Художник выступает как критик, мемуарист, публицист. Шесть разделов книги посвящено классическому наследию и современникам; труду писателя; театру, кино, графике; собственному творчеству. Сам Фебин очень скромно оценивает свою работу. «Это заметки,— пишет он,— в большинстве лишенные исследовательского или критического характера. Я назвал бы их записями из дневника, и они были бы ничем иным, если бы одни не предназначались для печати, . . . другие не были бы речами на собраниях либо отзывами на рукописи и книги, а все вместе — выступлениями „на случай“» (стр. 135).

Выступления К. А. Фебина «на случай», однако, перерастают временное, злободневное значение. Это — свидетельство большого писателя «о времени и о себе», оружие борьбы за искусство социализма, за мир и демократию.

Фебин не ставит перед собой задачи кропотливого анализа изломов и поворотов творчества художника в столкновении с различными литературными, общественными, философскими течениями и т. п. Метод Фебина иной. Это, так сказать, живописная критика. Фебин не только знает и чувствует писателя умом и сердцем, он непосредственно видит его, почти телесно воспринимает его «приемы», в тонких пластических деталях дает облик художника. Это — поэтическая критика.

Вместе с тем личное знакомство со многими писателями (в том числе и замечательными писателями Запада), тонкое проникновение на основе собственного опыта в психологию творчества открывают Фебину исключительные возможности для изображения внутреннего мира художника. Вот почему книга не только логически убеждает, но и глубоко волнует.

В К. А. Фебине постоянно живет чувство ответственности за судьбы родной литературы. Никогда не остывает в сердце писателя гнев к варварству царизма, при котором, «начиная с мучительных трагедий Радищева, декабристов, Пушкина и Лермонтова, Чаадаева и Герцена, видим мы одного за другим выдающихся творцов литературы то в казематах царских тюрем, то в сумасшедших домах и в ссылке, то среди изгнанников на далекой чужбине. Это царское правило в обращении с великими людьми слова. . .» (стр. 25). И Фебин вспоминает об этом прошлом, тщательно его изучает не из одного уважения к великим писателям. Это для него — «живая вода», неиссякаемо бьющий источник, необходимый для строительства и социалистической культуры. Так понимает Фебин Пушкина — нашего «вечного спутника»; Толстого — «мировую школу литературного искусства», в которой и «наша советская литература черпает познание искусства и вдохновение к своим новым трудам о новом человеке» (стр. 23). Так понимает он Гоголя, Чернышевского, Блока и особенно М. Горького.

Глубоко любя и ценя родную литературу, ее громадную роль в «мировой школе литературного искусства», Фебин и к западным писателям подходит с той же высокой и требовательной мерой. Гёте, Гюго, Франса, Бальзака, Роллана Фебин осмысливает не только в их значении для своего времени и народа, но и в масштабах всего передового искусства мира, в их борьбе за будущее. Гёте — это «цельная натура национального гения», оразившего «историю интеллектуальной жизни Германии целого века». Но в своей основной теме, составляющей его подлинное величие, Гёте обогнал свой век. В «Фаусте» он «философски отвергнул поиски счастья в потустороннем мире, вернул человека его земле. . . Труд и жизнительство — плод жизненных и поэтических исканий Гёте. В этом факте мы находим ключ к познанию темы Гёте» (стр. 243). И вот почему «нынешняя народная Германия обращает к нему свою надежду». «. . . Идти дальше и выше — по пути к новой, демократической и единой своей отчизне» — вот чему учит, по Фебину, Гёте.

Конст. Фебин. Писатель, искусство, время. Изд. «Советский писатель», М., 1957, 523 стр.

Точно так же нашими союзниками в борьбе за демократию и мир оказываются и другие великие писатели Запада. Всем своим творчеством Бальзак учил и учит «вгрызаться в текущую действительность» «...Он обладает,— пишет Федин,— единственной, им открытой и ему подвластной темой — темой текущей действительности» (стр. 249). И только через современность говорил Бальзак и с будущим, неизменно вызывая ненависть к обществу, обреченному на гибель: своей энциклопедией «живых знаний о буржуазном обществе и его государстве» Бальзак «вложил в руки грядущего оружие».

Замечательно раскрывает Федин (в заметках о личных встречах и в статье «Око Европы») путь Ромена Роллана.

Роллан дал в своих произведениях «наиболее выразительных героев творческой европейской интеллигенции». Он показал их трудный, извилистый, полный колебаний путь. В годы первой империалистической войны Роллан пытался встать «над схваткой». Он отдал также «немалую долю своей напряженной жизни сердца» Махатма Ганди. Вместе с тем, Роллан неизменно и беспощадно клеймил капиталистическую Европу, превратившуюся в циничную «ярмарку на площади», всегда глубоко чувствовал великую красоту и правду простого человека из народа — Кола Брюньона. Роллан демонстративно отказался принять из рук гитлеровцев медаль Гёте. Он «заклеймил Геринга за его мошенническое лжесвидетельство против Димитрова», «все резче выступал против заправил германского фашизма...» «...Гитлеровцы ответили преследованием всего, что связано с именем Роллана, ...», «Жан Кристоф» был выставлен в концентрационном лагере Ораниенбурга, вместе с книгами Маркса, Энгельса, русских и немецких коммунистов, в витрине „музея проклятых книг“, которые были сожжены» (стр. 282).

Роллан принял бой. Он «вообще считал, что его книги являются его союзниками в борьбе... Жан Кристоф, Кола Брюньон, Аннет и ее сын живут и умирают за человечество». И вот почему не мог Ромен Роллан не прийти к признанию СССР Именно наша страна явилась для него «новым источником надежд, веры в будущее, духовной молодости». «Единственно настоящий мировой прогресс неотделимо связан с судьбами СССР», — писал Роллан. Незадолго до смерти он приехал в освобожденный от гитлеровцев Париж и посетил советское посольство, «выразив этим неизменную верность нашей стране». Книги Роллана, по утверждению Федина, «ведут по мучительному, сложному пути из царства терзаний, туманов и мрака в нашу яркую эпоху борьбы за социализм, которому Роллан... отдает себя всего» (стр. 274).

Федин обладает прекрасным даром: он умеет выбрать из жизни и творчества писателя несколько черт, представляющих самую его суть, и дать их в сжатой формулировке. Он говорит о Льве Толстом: «... одним из основных приемов, которым Толстой пользуется в своей легкой образе, является испытание нравственной ценности героя у решающей черты жизни и смерти. Прием этот вытекает из главной темы Толстого... — из темы о смысле, о содержании жизни... Он словно говорит героям произведений: покажи, как ты относишься к смерти — если смерть естественна, если она насильственна, если ты ее просишь, если она добровольна, если долгожданна, если нечаянна, — покажи, и ты определишь свою ценность как человека...» (стр. 20—21). «Толстой ставит своего героя в положение безвыходности, рассказывает в необычайно точных подробностях, чем дорожит герой на этом свете и во что ценит свет, и на наших глазах обнажается сокровенная глубина человека с ее красотой либо ничтожеством» (стр. 20). Сказано как будто очень мало, дан один «прием». Но как проникновенно раскрыто самое сердце Толстого!

И так — всюду. В этом прелесть книги. Вот, например, характеристика Фадеева: «Это талант трезвый, ясный, талант думающий, рассуждающий. И вместе с тем это талант воодушевленный, приподнятый, певучий. Юность мира — вот основная тема самых живых страниц фадеевской лирики и революционной романтики. Он был лиричен, когда писал о своих малых по возрасту, больших по чувству героях. Он был романтичен, когда мечтал о будущем своих героев, реально изображая тяжесть их жертв ради победы революции. Трезвость и восторг — приметы писательского голоса Александра Фадеева» (стр. 152). Характеризуя Николая Тихонова, Федин пишет: «...Революционный писатель во всех отношениях: по свойству возвышенного и прямодушного стиха, по характеру мышления, бесстрашного и предприимчивого, по привязанности к воинскому оружию, по пониманию военного искусства... Он безбоязненно отказывается от стиха, от поэзии и становится газетчиком, публицистом. Его душевный склад весел, глаз его меток, его товарищеский дух испытан огнем. Он — Денис Давыдов русской поэзии советского времени. Как и для Дениса, для него выше всего отечество, как у Дениса, его талант возжигается от соприкосновения с армией, которой он верно служит» (стр. 157).

Замечательна еще одна особенность книги: вся она овеяна гением Горького. Горький для Федина был тем пожизненным сократовским оводом, который — по слову Короленько — никогда не дает успокоиться: «Я твой овод, я больно жалею твою совесть, чтобы ты не заснул. Не спи, не спи, бодрствуй, ищи правду...»

В основе всех выступлений Федина лежат горьковские идеи, великие стремления

великого человека, обновленные новым жизненным материалом и своеобразием личности Федина.

В обращении «К читателю» Федин объясняет: «В статьях моих говорится главным образом о *хорошем* — о том прекрасном, здоровом и добром, что является силой советской литературы... Потребность сказать хорошее о литературе вызывалась всегда искренним изумлением перед ее богатствами и любовью к тому, кто их создает» (стр. 136—137). В статье «О мастерстве» Федин убеждает: «... Для писателя никакие достижения немислимы без постоянной, я сказал бы — пожизненной работы над словом» (стр. 349). Библиотекаря, уходящему на пенсию, Федин пишет: «Низко Вам кланяюсь и благодарю горячо за подвиг Вашей жизни». И как итог всей книги Федина естественен вывод, что выше всего — *человек*. В самом художнике именно мера его подлинной человечности определяет значение его искусства: «Любовь к художнику слова не только тем больше, чем выше его искусство, — пишет Федин. — Она тем больше, чем больше он — человек» (стр. 131). Во всех этих высказываниях — дух и заветы Горького.

Вот почему также и оценку любого явления жизни Федин как бы пропускает сквозь мудрость и сердце Горького. О чем и о ком бы ни говорил Федин, он вспоминает Алексея Максимовича. О силе и богатстве языка Алексея Толстого Федин говорит словами самого Толстого, который считал себя продолжателем великих традиций: «Русский язык — это прежде всего Пушкин — нерушимый причал русского языка. Это Лермонтов, Лев Толстой, Лесков, Чехов, Горький». И здесь же примечание Федина: «Горький любовался полнокровием, силой и оптимистичным, веселым талантом Толстого» (стр. 145). Федин отмечает, что, когда Тихонов выпустил свою первую книгу стихов «Орда» («братство боя с поэзией»), «Горький, конечно, сразу расслышал эту медь, прозвеневшую в огромном оркестре» (стр. 155). Как только Тынников опубликовал «Кюхлю», то «... почти сейчас же...» — пишет Федин, — в феврале 1926 года Горький писал мне: „Я... рад, что такая книга написана!“» (стр. 182).

Горький стоит у колыбели советской литературы, пристально и любовно следит за ней, учит молодых писателей, героически преодолевая горы рукописей и книг, ведя гигантскую, стоившую ему невероятного труда переписку, а Федин бережно передает эти мнения и оценки, драгоценные заветы Горького.

Но самое прекрасное, что вызвано в рецензируемом труде Горьким — это *воспоминания* о нем. Это, собственно, ядро книги. И это, несомненно, лучшее, что написано вообще современниками о великом писателе, — обязательная, настольная книга прежде всего для растущей молодежи.

Что представляет собой Горький для нашей эпохи? Федин определяет это не только объективно верно, но и с глубочайшей любовью и признательностью. Горький — это средоточие духовной культуры советской страны, неисчерпаемый кладез знаний, титан труда, неутомимый искатель нового. Это — редчайшее, любовное внимание к человеку, неустанный попечитель писателей и ученых, ревниво заботившийся об их быте, условиях труда, духовном росте, учебе. Это — человек, воспитывавший в людях предельное чувство ответственности перед Родиной и народом, величайшее уважение к фантастической талантливости народа, к его труду. И это человек глубочайшим образом понимавший Ленина, преклонявшийся перед его гением, способным к «высшему осмыслению всего происходившего на земле».

Федин рассказывает, что в самые трудные годы рождения Советской власти, «в Петербурге героизма, голода, эпидемии, молчания находился один человек, который как будто стоял особняком, но на самом деле был средоточием движения, начинавшего тогда свой рост. Человек этот был Горький. Движение было началом советской работы интеллигенции» (стр. 54).

Уехав из Советской России, Горький не оторвался от Родины. «Русская земля была увезена им в своей душе. Он днем и ночью мечтал о будущем этой земли, он создавал ее будущее трудом, в котором вдохновение составлялось с упорством» (стр. 105).

Для русского искусства Горький — не только гениальный художник. Гений соединялся в нем с великой скромностью и неистребимой верой в дело литературы. Федин приводит «жизненное кредо Горького», сформулированное в его письме: «Я, видите ли, не токмо мастеровой-литератор, но прежде всего человек, *верующий* в литературу, и — простите слово! — даже обожающий ее. Книга для меня — чудо» (стр. 108).

Определить значение Горького для советского народа Федин, в сущности, затрудняется. Это неслучайно: несказанно многосторонен этот человек. Вот почему, когда Федин хочет назвать самую важную, главную черту горьковского гения, то обращается, собственно, уже не к его непосредственной деятельности. Обращается к тому внутреннему огню, который связывает воедино все виды многогранной работы великого человека. И тогда оказывается: «Мы знаем Горького-художника, знаем Горького-мыслителя, Горького-революционера, гуманиста, учителя жизни» (стр. 118). «Поэтому говорить о нем, ограничивая себя оценкой его бессмертной роли в создании нашей культуры... недостаточно, неполно, нецельно, хотя говорить именно так важнее и нужнее всего» (стр. 119). Но «... какой из... областей ни касался бы его пло-

доносный талант, всюду горел внутренний свет веры Горького в победу человеческого разума». «Это... — заключает Федин, — и была главная черта его гения — неугасимая вера в победу разума» (стр. 118).

Сыновней преданностью и любовью проникнуты заключительные строки воспоминаний: «Горький был для меня учителем, другом, товарищем, самым большим из всех, которые умерли и которые остались жить. Меня связывает с ним шестнадцатилетнее общение, в течение которого Горький много раз подавал мне руку участия, симпатии, помощи и дважды спасал мне жизнь... Вся наша литература знала его взгляд, его голос, его руку» (стр. 121).

Книга Федина продолжает в советскую эпоху традиции революционной и гуманистической критики.

Мы, однако, далеко не охватили все стороны этого емкого труда, вобравшего статьи автора за 30 с лишним лет (1920—1956). Говоря о писателях, русских и западных, ушедших и живущих, великих и малых, говоря о писательском труде и собственном пути, Федин говорит вместе с тем и об истории русской и европейской интеллигенции главным образом за последние 50 лет. Поучительно и интересно посмотреть на книгу с этой стороны. Заманчива также тема развития Федина-художника, специально трактуемая в разделе «Пройденное». Полны глубокой сердечности, ума, тонкой наблюдательности статьи о русских графиках (Фаворском, Кузьмине, Радлове), о МХАТе, о «парижских театрах», о кино. Метко и правдиво говорится о недостатках нашей критики: отсутствие анализа мастерства художника, ее анонимности («любую критическую статью можно переадресовать любому писателю»; «маниловская деликатность»).

В последнее время появился ряд прекрасных книг о литературе и мастерстве художника: А. Фадеева «За тридцать лет», С. Сергеева-Ценского «О художественном мастерстве» и др. Книги эти во весь рост показывают советского писателя в его подлинном, поистине подвижническом труде, в неискоренимом стремлении служить народу и человечеству своим благородным оружием. Книга Федина в этом ряду — большой, талантливый, умный труд человека громадного кругозора, великолепной эрудиции, высокой эстетической требовательности. Неустанно, в течение сорока с лишком лет, борясь своим творчеством за свободу и счастье родного народа, неустанно трудясь и как писатель, и как один из руководителей советской литературы, и как общественный деятель, и как высококвалифицированный ценитель искусства, К. А. Федин своей новой книгой вносит драгоценный вклад в теорию и историю литературы социалистического реализма.



ХРОНИКА

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА IV МЕЖДУНАРОДНОМ СЪЕЗДЕ СЛАВИСТОВ

С 1 по 10 сентября в Москве в здании Московского государственного университета на Ленинских горах состоялся IV Международный съезд славистов. По своим масштабам он намного превзошел все другие международные встречи славистов. Не случайно, что съезд, на который съехались представители славяноведения многих стран, собрался в Москве, «являющейся столицей культуры всего славянского мира», как сказал один из делегатов съезда, французский ученый А. Гранжар.

В работе съезда приняли участие около 2000 человек — представители 28 стран Европы, Америки, Азии и Австралии. Всего было заслушано и обсуждено свыше 250 научных докладов и сообщений. Работа съезда проходила главным образом по трем тематическим направлениям: лингвистическому, литературоведческому и литературно-лингвистическому (стилистика, поэтика, перевод).

В секции литературоведения доклады читались на секционных заседаниях 2 сентября и на заседаниях четырех подсекций (история древних славянских литератур и их связей; история славянских литератур XVIII—XIX веков и их связей; история славянских литератур XX века и их связей; славянское народное творчество), проводившихся параллельно 3, 5, 6, 8 и 9 сентября. Кроме того, 3, 5 и 6 сентября на утренних заседаниях (с 9 до 10 час.), проходивших одновременно в шести аудиториях и предшествовавших началу работы подсекций, заслушивались сообщения, посвященные частным вопросам истории славянских литератур.

Всего состоялось 2 заседания секции литературоведения и 29 заседаний подсекций, на которых было заслушано и обсуждено 86 докладов, из них на заседаниях секции 7 докладов и на заседаниях подсекций 79 докладов, в том числе на подсекции древних литератур — 19 докладов, литератур XVIII—XIX веков — 32 доклада, литератур XX века — 17 докладов, народного творчества — 11 докладов. На утренних заседаниях было заслушано 29 сообщений.

Кроме того, литературоведческим вопросам были посвящены три доклада,

прочитанные на пленарных заседаниях съезда 1 сентября: М. П. Алексеева (СССР) — «Славянские литературы и их роль в истории мировой культуры», В. Р. Щербины (СССР) — «Вопросы развития социалистического реализма в советской литературе» (русской и украинской) и К. Стифа (Дания) — «Взаимоотношения между русским летописанием и народным эпосом». Эти доклады также обсуждались на заседании секции и подсекций (см. ниже). Всего в прениях на заседаниях литературоведческой секции и подсекций, а также после утренних сообщений состоялось около 300 выступлений.

Следует отметить, что не все доклады и сообщения, подготовленные к съезду, были зачитаны. Так, в литературоведческой секции из-за неявки докладчиков не состоялось 29 докладов и 7 сообщений, предусмотренных программой съезда. Сверх программы было прочитано два доклада индийских ученых С. К. Чаттерджи и Г. Халдара. Заседания проходили в обстановке деловой научной дискуссии. Большинство докладов отличалось высоким научным уровнем, и их выводы были одобрены слушателями.

Древняя литература. В проблематике докладов, посвященных истории древних славянских литератур, могут быть выделены семь наиболее значительных тем: возникновение древних славянских литератур, их взаимовлияние, вопрос о жанрах, связь с неславянскими литературами, явления Возрождения и гуманизма, литературные направления и вопрос о так называемом барокко.

Первая из этих проблем рассматривалась в общеславянском плане в докладе Э. Георгиева (Болгария) «Основные вопросы возникновения старославянской (древнеболгарской) литературы и старославянского (древнеболгарского) литературного языка». Докладчик сделал вывод, что кириллическое письмо развилось постепенно из употребления славянами греческих букв по мере развития их общественной жизни и что на Руси, в частности, оно существовало еще до Кирилла и Мефодия, создавших не кириллицу, а глаголицу, не имевшую среди восточных

славян широкого распространения. Вместе с тем старославянский литературный язык — один из двух употреблявшихся древнерусской литературой — был создан именно школой Кирилла и Мефодия в IX веке. Таким образом, процесс возникновения древнерусской литературы был подготовлен задолго до X века.

Проблеме взаимовлияния средневековых славянских литератур был посвящен доклад Д. С. Лихачева (СССР) «Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России». Докладчик считает, что второе южнославянское влияние проявилось не только в литературе и письменности, но и в искусстве, религиозной, общественно-политической и философской мысли. Это явление нельзя ограничивать болгаро-сербским воздействием на Россию. Оно было общим культурным движением Предвозрождения, охватившим в силу сходства исторической обстановки Россию, Болгарию, Сербию, Византию и ознаменовавшимся взаимовлиянием культур этих стран. Сущность его составляло новое отношение к человеку, проявившееся в обращении писателя и художника к миру человеческих чувств и оразившее общественный протест против подчинения личности церковной обрядности. В силу этого для стиля русской литературы XIV—XV веков характерны психологизм и эмоциональность, а не отвлеченное понятие «пышности» и т. д. В прениях Н. К. Гудзий (СССР) высказал сомнения по многим частным положениям доклада. И. Дуйчев (Болгария), В. А. Мошин (Югославия), Г. И. Коляда, Л. Л. Кутина (СССР) и другие на материале болгарской, сербо-хорватской и румынской литературы, а также данных древнерусского языка и живописи подтвердили правильность трактовки второго южнославянского влияния как общекультурного движения, приведя многие факты обратного воздействия русской литературы и отметив правильность новой, более высокой оценки славянских культур XIV—XV веков. В. Велчев (Болгария) подчеркнул, что в докладе явления второго южнославянского влияния впервые рассматриваются как закономерный процесс.

Н. К. Гудзий (СССР) в докладе «Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы» подробно проанализировал вопрос о связях литературы Киевской Руси с древнейшими западнославянскими и южнославянскими литературами. Докладчик подытожил материал многочисленных исследований, имеющих по этому вопросу, и пришел к выводу, что влияние южно- и западнославянских литератур на литературу Киевской Руси было меньшим, чем это принято считать. Выступавшие в прениях Э. Георгиев (Болгария) и В. А. Мошин (Югославия) не согласились с положе-

нием докладчика о церковном характере древнеболгарской литературы и с его определением специфических черт литературы Киевской Руси сравнительно с литературой древнесербской.

Изучение жанров в древнеславянских литературах не получило должного отражения на съезде. Исключение здесь составил доклад С. Вольмана (Чехословакия) «Развитие драматического жанра в славянских литературах», где путем сравнительного изучения были прослежены общие черты истории этого жанра у всех славянских народов с древнейших времен до XVIII века включительно. В докладе Р. Ягодича (Австрия) «О понятии „жанр“ в древнерусской литературе» (занимавшем центральное место в обсуждении этой проблемы) была предпринята интересная сама по себе попытка по составу жанров древнерусской литературы определить ее национальную специфику. Однако отличие древнерусской литературы от западноевропейских докладчик видит в особой системе жанров этой литературы, обусловленной ее церковным характером, в свою очередь объясняющимся тем, что церковь, по его мнению, играла на Руси большую роль в жизни людей, нежели в средневековой Европе. Такое решение этой задачи встретило единодушную критику Э. Георгиев (Болгария) отметил, что религиозная окраска присуща всем литературам средневековья. Г. Рааб (ГДР) напомнил об итогах большой работы, проделанной советскими исследователями по преодолению представлений ученых XIX века о церковности древнерусской литературы, что не было учтено докладчиком. Г. Рааб указал на то обстоятельство, что ведущими в этой литературе были публицистическая линия и летописный жанр. О. А. Державина (СССР) отметила, что докладчик, не упоминая многих светских художественных произведений, привлекает вместе с тем ряд церковных памятников, которые не относятся к художественной литературе. На примере жития Петра и Февронии Муромских О. И. Подобедова (СССР) показала, что и церковные по форме произведения бываю наполнены светскими мотивами и идеями. Д. С. Лихачев (СССР), возражая докладчику, указал на то, что, во-первых, даже формальный учет всех древнерусских произведений по названиям обнаруживает преобладание светских памятников, а, во-вторых, все церковные жанры в нашей литературе были заимствованы из Византии, а наибольшее развитие получили оригинальные светские жанры: летопись, воинские повести и др.

Доклады, посвященные проблеме взаимосвязей древнерусской литературы с неславянскими литературами, показали, что изучение памятников под этим углом зрения дает важные результаты как для истории древнерусской литературы, так и

для истории литератур других народов и опровергает предрассудок об обособленном развитии литературы древней Руси. Н. А. Мещерский (СССР) в докладе «Значение древнеславянских переводных памятников для реконструкции греческих архетипов» на примере древнерусского перевода «Истории Иудейской войны» Иосифа Флавия показал плодотворность изучения этого перевода для восстановления первоначального текста данного памятника мировой литературы.

Д. Стремоухов (Франция) в докладе «Тиара святого Сильвестра и белый клубок» указал ряд неизвестных ранее аналогий «Повести о новгородском белом клубке» в западноевропейских литературах. Доклады Н. А. Мещерского и Д. Стремоухова вызвали оживленные прения; выступавшие показали спорность некоторых положений последнего доклада.

Проблеме литературных связей был посвящен доклад Г. Рааба «О некоторых нижненемецких источниках древнерусской письменности». Выступившие по этому докладу Я. С. Лурье и Н. А. Казакова (СССР), положительно оценив доклад в целом, внесли ряд дополнений и уточнений, показавших, что докладчик не везде достаточно обоснованно предполагает немецкие источники древнерусских памятников.

В докладе С. К. Чаттерджи (Индия) «„Слово о полку Игореве“ — образец старославянской героической поэзии» на широком материале было дано сопоставление «Слова» с памятниками народного эпоса Индии и других народов Востока.

В докладе М. П. Алексеева (СССР) «Явления гуманизма в литературе и публицистике Древней Руси (XV—XVI века)», подытожившем ряд исследований автора и других советских ученых, было показано, что русская культура XV—XVII веков вовсе не так далека от гуманистической культуры эпохи Возрождения, как это обычно считается, и что есть основания говорить о явлениях гуманизма на русской почве в этот период (самостоятельным возникновением гуманистических идей на Руси, наличии русских переводов западных гуманистов и раннем знакомстве русских с античным наследием). А. В. Позднеев, Я. Н. Щапов (СССР), С. Вольман (Чехословакия) и др. отметили принципиальную важность выводов М. П. Алексеева для выяснения роли славянских литератур в развитии мировой культуры.

Сложному и во многом еще не разрешенному вопросу о литературе барокко был посвящен доклад И. де Фрис-Гинзбург (Голландия) «Несколько замечаний о барокко применительно к русской и польской литературе». Тому же вопросу применительно к другим славянским литературам был посвящен доклад Д. Павловича (Югославия) «Проблема барокко в

истории югославских литератур» и частично И. Грабака (Чехословакия) «Проблема смены литературных направлений в древних славянских литературах». По этим докладам развернулась оживленная дискуссия с участием советских, чехословацких, австрийских и югославских ученых. По общему мнению выступавших (И. П. Еремин, П. Н. Берков, А. А. Морозов — СССР, И. Франгеш — Югославия и др.), термин «барокко» следует точно ограничивать во времени; литература барокко (как это отмечалось и в докладе И. де Фрис-Гинзбург) существовала у большинства славянских народов, в том числе и в России (хотя здесь в течение более ограниченного периода). В ходе дискуссии со стороны советских исследователей был поставлен вопрос о социальном содержании литературы барокко и необходимости изучать ее как отражение исторической действительности эпохи первоначального накопления. Вместе с тем обсуждение показало, что вопросы о хронологических границах литературы барокко, о степени полноты ее развития в России, как и у других славянских народов, а также о том, следует ли считать барокко стилем, направлением или художественным методом, нуждаются в дальнейшем исследовании.

Е. Хилл (Великобритания) в докладе «Один вновь обнаруженный лицевой список древнерусского литературного памятника» сообщила интересные результаты изучения найденной ею лицевой рукописи «Сказания о Мамаевом побоище».

Важной проблеме создания научных международных сводных каталогов древнерусских и славянских памятников были посвящены доклад П. Н. Попова (СССР) «Начальный период книгопечатания у славян» и Е. Э. Гранстрем (СССР) «О подготовке сводного печатного каталога славянских рукописей».

Литература XVIII и XIX веков. В докладах и сообщениях, посвященных литературам XVIII и XIX веков, рассматривались в основном следующие вопросы: общие закономерности развития славянских литератур; взаимосвязи славянских литератур между собой и с неславянскими литературами и история отдельных славянских литератур. Большинство этих докладов и сообщений в той или иной степени касались и русской литературы.

Общие закономерности развития славянских литератур, включая и русскую, рассматривались в докладе М. П. Алексеева (СССР) «Славянские литературы и их роль в развитии мировой культуры». Докладчик указал, что попытки достигнуть решения этой проблемы путем определения общности славянских литератур, раскрытия специфических особенностей, присущих им одним, при исторически сложившихся их различиях, могут быть оправданы как конечный результат только при полном учете всех исторических и

специальных причин, обусловивших становление, формирование и развитие этих литератур, и что важнее другая задача — определение конкретного, индивидуально-вклада, внесенного в мировую культуру каждой славянской литературой в отдельности в различные эпохи их существования. Исследования этого рода еще далеки от завершения. В то же время он показал, что одной из характерных особенностей, всегда сближавшей славянские литературы и выделявшей их, была ярко выраженная этическая и социальная направленность. Славянские литературы, каждая по-своему, были в мировой истории носителями гуманности и социального прогресса.

Интерес присутствующих вызвал доклад Ю. Доланского (Чехословакия) «К вопросу о генезисе и этапах развития реализма в славянских литературах». Докладчик проследил возникновение реалистических черт в литературах, начиная с эпохи Возрождения и показал, что критический реализм был закономерным этапом, подготовленным всем ходом общественного и литературного развития. С другой стороны, только опираясь на достижения критического реализма, могло возникнуть самое прогрессивное искусство — социалистический реализм.

Проблемам романтизма был посвящен коллективный доклад С. В. Никольского, А. Н. Соколова и Б. Ф. Стахеева (СССР) «Некоторые особенности романтизма в славянских литературах». Авторы доклада доказывали, что романтизм в славянских литературах в отличие от западноевропейских был вызван не разочарованием в результатах буржуазной революции, но антифеодальными, а в ряде славянских стран и национально-освободительными устремлениями. Это определило его конкретные особенности, в частности сравнительную слабость в нем реакционных течений и т. д.

К. Крейчи (Чехословакия) прочел доклад на тему «Классицизм и сентиментализм в литературах западных и восточных славян», посвященный характеристике общности этих направлений в западноевропейских и славянских литературах (главным образом русской и польской). Классицизм и сентиментализм рассматривались докладчиком как комплекс общественно-литературных идей.

В докладе «Просвещение истории литературы славянских народов» Э. Винтер (ГДР) стремился доказать, что просвещение является самостоятельным литературным стилем, существовавшим между барокко и романтизмом. П. Н. Берков (СССР) в своем выступлении отметил, что ошибка докладчика заключается в смешении формы идеологии, каким являлось просвещение, с литературным стилем — классицизмом, использовавшимся просветителями.

Наконец, становлению научного понятия «славянские литературы» посвятил свой доклад «К вопросу о понимании термина „славянская литература“ в науке XIX и XX веков» С. Кольбушевский (Польша).

Различным аспектам взаимосвязей славянских литератур между собой и неславянскими литературами было посвящено большинство докладов, прочитанных в подсекции литератур XVIII и XIX веков.

Тематически связаны между собой были доклад П. Н. Беркова (СССР) «Русско-польские литературные связи в XVIII веке» и коллективный доклад М. Якуба, С. Фишмана, З. Баранского и И. Леванского (Польша) «О польско-русских литературных связях». П. Н. Берков показал ошибочность существующих представлений, будто русско-польские литературные связи возникли недавно, а в предшествующий период имели случайный характер; начало этих связей докладчик относит к XVI веку. В докладе собраны многочисленные факты о знании в XVIII веке польского языка и литературы в России, о переводах польских авторов на русский язык и русских на польский, о польских литературных произведениях XVIII века на русские темы. В докладе польских коллег та же тема рассматривалась применительно к XIX веку. Кроме того, в нем содержались материалы по истории польско-русских театральных связей в XVII—XVIII веках.

Оба доклада вызвали большой интерес слушателей и показали необходимость обобщающего труда о русско-польских литературных связях, который мог бы быть создан совместными усилиями советских и польских литературоведов. Выступавшие в прениях по обоим докладам В. В. Витт, М. С. Живов, Г. Н. Моисеева, А. В. Позднеев (СССР), В. Якубовский (Польша) и другие привели ряд новых фактов о литературных связях двух славянских народов.

В. Велчев (Болгария) в докладе «Влияние русской классической литературы на формирование и развитие болгарской литературы» отмечал, что русская литература воспринималась болгарскими писателями творчески. Ее усвоение было обусловлено историческими особенностями развития Болгарии, и воздействие русской литературы не только не мешало, но и помогало передовым болгарским писателям создавать самобытные национальные произведения.

Р. Паролек (Чехословакия) в докладе «Революционно-демократические тенденции в славянских литературах второй половины XIX века (на материале русской и чешской литератур)» подчеркнул важность для каждой национальной культуры этой проблемы, к совместному изучению которой он призывал славистов разных

стран. Особое внимание докладчик уделил понятию революционной демократии, выступая против расширительного ее толкования. В заключительной части доклада рассматривалось влияние русских революционных демократов в Чехии. А. М. Еголин (СССР) посвятил свое выступление в прениях по докладу вопросу о связях Некрасова со славянскими литературами.

Восприятию русской литературы южными славянами были посвящены доклады Б. Крефта (Югославия) «Отрывки из истории словенско-русской взаимности» и Р. Лалича (Югославия) «К проблеме русского влияния на литературу сербского реализма». В первом докладе был собран ряд интересных фактов разных периодов, от XVI века до наших дней.

Русской литературе в числе других литератур уделялось внимание в докладах П. Динекова (Болгария) «Развитие романтизма в болгарской литературе до Освобождения в связи с романтизмом в других славянских литературах», А. Мраза (Чехословакия) «Роль межславянских литературных связей в развитии словацкой литературы XIX века» и И. Кушого (Чехословакия) «Связь словацкой реалистической литературы со славянскими и неславянскими литературами».

Большой интерес слушателей вызвал доклад Г. Халдара (Индия) «Связи между русской и бенгальской литературами», в котором подчеркивалось, что бенгальская литература черпала из классической и советской русской литературы, интерес к которой непрерывно растет, идеи гуманизма, творческого созидательного труда и дружбы народов.

Значительное число докладов и сообщений было посвящено зарубежным связям отдельных русских писателей, их отношению к иностранным литературам и восприятию их творчества за рубежом.

Р. М. Самарин (СССР) в докладе «Зарубежная литература первой половины XIX века в оценке В. Г. Белинского» пришел к заключению, что великий критик в связи с борьбой за передовую русскую литературу создал свою, революционно-демократическую концепцию истории всемирной литературы — первую литературоведческую концепцию, включавшую русскую и другие славянские литературы в орбиту мировой литературы и намечавшую пути прогрессивного развития последней. Доклад вызвал оживленную дискуссию. В. И. Кулешов, А. М. Лаврецкий, Ю. Н. Гай (СССР) и В. Дювель (ГДР), соглашаясь с основными выводами доклада, сделали ряд частных замечаний.

С интересом был простушан доклад У. Эджертона (США) «Лесков и славянские братья России», в котором подробно рассматривались связи Лескова в 60-е годы со славянскими литераторами и об-

щественными деятелями и его сочувствие идеям «славянской взаимности». В заключение докладчик высказал ряд остроумных гипотез относительно автобиографического характера романа «Некуда», отражающего, по его мнению, общественно-политическую деятельность Лескова начала 60-х годов (Г. Батовский (Польша) и С. А. Рейсер (СССР), в целом одобрявшие доклад, полемизировали с докладчиком по частным вопросам).

Новые материалы, касающиеся взаимоотношений Герцена и английского общества в период эмиграции писателя, содержал доклад М. Партридж (Англия) «Александр Герцен и английская печать».

Вопрос об отношении философских воззрений Чернышевского к немецкой классической философии рассматривался в двух сообщениях: В. Дювеля (ГДР) «Теория „разумного эгоизма“ Чернышевского и Людвиг Фейербах» и М. Вегнера (ГДР) «Гегель и Чернышевский. К вопросу о категории прекрасного». Автор первого сообщения устанавливает, что этическая теория Чернышевского была создана под заметным воздействием «Лекций о сущности христианства» Фейербаха. М. Вегнер показал, как в своей эстетике Чернышевский использует диалектический метод Гегеля, освобождая его от идеалистической оболочки.

Восприятию творчества Тургенева на Западе были посвящены доклад К. Брайнера (Канада) «Тургенев в странах английского языка», охватывающий в основном период 1937—1957 годов, и сообщение К. Дорнахера (ГДР) «Тургенев в Германии (1945—1956 годы)».

Авторы двух сообщений — Г. Грасгоф (ГДР) «Кантемир и Фенелон» и М. Эрар (Франция) «„Письма о природе и человеке“ Кантемира», — работая параллельно и независимо друг от друга, установили, что названное произведение Кантемира представляет собой обработку сочинений Фенелона. Выступавшие по поводу сообщений П. Н. Берков, В. Д. Кузмина и И. З. Серман (СССР) указывали, что докладчики, установив источники произведения Кантемира, не исследовали вопроса о том, что нового внес русский автор в свое сочинение по сравнению с Фенелоном.

Вопросы литературных связей освещали также Бэхтхольд (Швейцария) — «Ибсен и Чехов», Г. Вытженс (Австрия) — «П. А. Вяземский и поляки. К польско-русским культурным и литературным отношениям в XIX веке», Н. Е. Крутикова (СССР) — «Лев Толстой и украинская литература».

Острой критике подверглись доклад Х. Г. Схотта (Голландия) «Одиночество подполья (Тургенев, Достоевский, Чехов, Дюамель, Сартр, Камю)» и сообщение Р. Мэтьюсона (США) «Достоевский и Мальро». Первый докладчик провел со-

поставление между «Дневником лишнего человека» Тургенева, «Записками из подполья» Достоевского, «Скучной историей» Чехова, «Исповедью в полночь» Дюамеля, «Отвращением» Сартра и «Падением» Камю как произведениями, раскрывающими психологию неудачника. Второй истолковывал декадентское творчество Мальро как продолжение традиций Достоевского. И в докладе и в сообщении были допущены произвольные толкования произведений русских писателей, игнорировались общественные задачи, которые они перед собой ставили, извращалось или отрицалось гуманистическое содержание их творчества. На это указывали выступавшие в прениях Л. П. Гроссман, В. В. Ермаков, Е. М. Евнина и П. Балашов (СССР).

Собственно истории русской литературы были посвящены три доклада и десять сообщений.

Д. Д. Благой (СССР) в докладе «Закономерности становления новой русской литературы» поставил перед собой задачу наметить некоторые основные закономерности и ведущие тенденции новой русской литературы в период ее формирования в условиях постепенного перехода от феодализма к буржуазному обществу и образования и утверждения русской нации. Хронологические рамки этого процесса докладчик определяет от 30-х годов XVIII века до Пушкина включительно. Основной тенденцией прогрессивной новой русской литературы он считает развитие народности.

В прениях У. Фохт (СССР) отметил, что построения докладчика абстрактны и не отражают сложной картины развития русской литературы. Г. П. Макогоненко (СССР), соглашаясь с основной концепцией Благого, указал на недостаточную последовательность практического ее приложения. А. М. Лаврецкий (СССР), признавая правильность метода докладчика, сделал ряд критических замечаний по докладу.

Доклад А. Гранжара (Франция) «О политическом романтизме славянофилов и народников» больше относился к истории русской общественной мысли, нежели литературы. Докладчик считает, что между взглядами славянофилов и народников на русский национальный характер существовала преемственность. Доклад вызвал одобрительные отзывы Ю. Г. Оксмана и Б. Ф. Егорова (СССР). С. А. Макашин (СССР) выступил с возражениями методологического характера, указав на неисторичность проводимых докладчиком параллелей.

Г. Цигенгейст (ГДР) в докладе «Вновь открытые высказывания Александра Герцена относительно русского идейного движения с 1812 по 1848 год» сообщил о результатах исследования ранее неизвестной первой публикации «О развитии ре-

волюционных идей в России» в немецком журнале 1851 года; этот текст содержит много важных вариантов, не вошедших в последующие издания работы Герцена.

Частным вопросам жизни и творчества отдельных писателей был посвящен ряд сообщений: Г. Дуи (США) — «Сентиментализм в исторических произведениях Н. М. Карамзина», Б. Клейбера (Норвегия) — «Два „страшных года“ Лермонтова (1832—1834)», Г. Дудека (ГДР) — «Художественное и философское содержание метафорических форм в поэзии Тютчева», П. Гарда (Франция) — «Слова, обозначающие понятие „литература“ у Белинского».

Наблюдениям над особенностями композиции «Преступления и наказания» было посвящено сообщение И. М. Мейера (Голландия) «Рифма ситуаций в одном романе Достоевского».

А. Менье (Франция) в сообщении «К понятию „литература“ в России в конце XVIII — начале XIX века» связывал эволюцию этого понятия с появлением профессиональных литераторов.

Сообщение Э. Брауна (США) «Станкевич и Белинский» вызвало возражения В. С. Нечаевой и Р. М. Самарина (СССР), указавших на то, что докладчик разработал тему весьма поверхностно и преувеличил влияние, оказанное на великого русского критика Станкевичем.

Присутствовавшие на заседании не согласились с сообщением К ван хэт Реве (Голландия) «Молчание Крылова»; автор истолковывал басенное творчество Крылова как пародию на басню XVIII века и отрицал его народность.

Советские ученые (С. И. Машинский, Н. Л. Степанов), выступавшие по поводу сообщения Й. ван дер Энга (Голландия) «Личность Башмачкина», указывали на низкий научный уровень этой работы. Однако Г. Дудек (ГДР) отметил, что, несмотря на недостатки, работа может принести пользу, если учесть борьбу вокруг Гоголя за рубежом.

Резкой принципиальной критике подверглось сообщение Г. Мак-Лейна (США) «Бегство Гоголя от любви. (К интерпретации «Миргорода»)», построенное на основе фрейдистской методологии. Научная несостоятельность сообщения была показана в выступлениях Г. Л. Абрамовича, Н. Л. Степанова и М. Б. Храпченко (СССР).

Литература XX века. На пленарном заседании съезда был заслушан доклад В. Р. Шербины (СССР) «Вопросы развития социалистического реализма в советской литературе (русской и украинской)». Докладчик подверг острой критике работы буржуазных литературоведов (У. Харкинса, В. Леттенбауэра, Р. Якобсона, В. Эрлиха, Р. Мэтьюсона и др.), приписывающих социалистическому реализму совершенно не свой-

ственные ему черты (однообразие формы, идеализация, противоречие между личными устремлениями писателя и общественным долгом и пр.). В. Щербина критиковал также авторов ревизионистского толка (Г. Мейера, А. Стерна, А. Лефевра, М. Бандича и др.), искажающих картину развития советской литературы и, по существу, смыкающихся с буржуазной трактовкой социалистического реализма.

В центре внимания на заседаниях подсекции истории славянских литератур XX века оказались проблемы зарождения и утверждения социалистического реализма в национальных литературах СССР и стран народной демократии, связей болгарской, румынской и польской литератур с русской советской литературой, воздействия творчества Горького на зарубежные литературы, отдельные вопросы изучения творчества В. Маяковского, А. Толстого, М. Шолохова, А. Серафимовича. Заслушанные доклады свидетельствовали о растущем интересе зарубежных славистов к изучению советской литературы и теоретических проблем социалистического реализма.

О роли русской советской литературы в становлении социалистического реализма в славянских странах говорилось в докладах П. Зарева (Болгария) «Проблема генезиса и национального своеобразия социалистического реализма в болгарской литературе в сравнении с советской литературой», С. Русакиева (Болгария) «Традиции русской советской литературы в болгарской литературе», Д. Ф. Маркова (СССР) «Проблема генезиса социалистического реализма в болгарской литературе», Е. Фодор (Румыния) «Проблема становления социалистического реализма в польской литературе 30-х годов XX века», М. Новикова (Румыния) «Влияние советской литературы на становление социалистического реализма в румынской литературе» и ряд других.

В прениях по этим докладам выступили С. Русакиев, Г. Цанев (Болгария), М. Дрозда, Ф. Бурианек (Чехословакия), В. А. Ковалев (СССР) и др., отметившие актуальность проблемы становления социалистического реализма, важность раскрытия процесса органического созревания нового художественного метода на базе достижений передовой литературы различных наций. В связи с этим М. Дрозда остановился на высказываниях Горького о социалистическом реализме, а В. А. Ковалев подчеркнул, что социалистический реализм в России возник как новое передовое направление классической литературы конца XIX — начала XX века. Выступавшие указывали, что большой и сложный вопрос о воздействии советской литературы на развитие социалистического реализма в других странах нельзя решать упрощенно, путем установления внешних аналогий

и компаративистски понимаемых влияний.

В докладе Ж. Перюса (Франция) «М. Горький во французской литературе» было показано значительное идеологическое влияние Горького на прогрессивных французских писателей и сделана попытка обрисовать восприятие творчества Горького во Франции в различные исторические эпохи. Б. Бялик (СССР), положительно оценив доклад Ж. Перюса, вместе с тем не согласился с докладчиком, отрицавшим художественное, эстетическое влияние Горького на творчество французских писателей; Б. Бялик сообщил новые данные о переводах Горького на французский язык. Ф. Мируа (ГДР) в своем сообщении рассказал о том, как переводились и оценивались произведения советских писателей в Германии в 1920—1924 годах.

О связях русской и скандинавских литератур говорил Н. О. Нильсон (Швеция) в своем докладе «Стриндберг, Горький и Блок», а также выступавшие в прениях по этому докладу М. Наг (Норвегия), Г. В. Шатков, писатель С. Гордонецкий (СССР) и др.

Интересной теме был посвящен доклад Э. Штампара (Югославия) «Отзвуки русской революции 1905 года в творчестве Краньчевича».

Вопрос об оценке американской пролетарской литературы 30-х годов в советской критике затронул в своем докладе Д. Браун (США), но докладчик сильно погрешил против истины, представив статьи советских специалистов по американской литературе чуть ли не как некие «директивы» американским литераторам. На явную тенденциозность докладчика было указано в прениях.

Ряд докладов и сообщений был посвящен отдельным вопросам творчества или биографии советских писателей. Так, в докладах Н. Людвиг (ГДР) «Изображение роли народа в романе „Война и мир“ Л. Толстого и „Тихий Дон“ М. Шолохова», Г. Юнгера (ГДР) «Роман А. Н. Толстого „Восемнадцатый год“ и его критика», Г. Верре (Франция) «Скращение путей Максима Горького и Алексея Толстого (1921—1923)», М. Нага (Норвегия) «Фантастический реализм в поэме Маяковского „Про это“» и сообщения К. Фриу (Франция) «Метафора у Маяковского» и В. Байтц (ГДР) «Ранние рассказы Серафимовича». Все эти выступления вызвали оживленные прения.

Н. Людвиг в своем докладе остановилась на больших принципиальных вопросах эволюции жанра романа-эпопеи в русской литературе и различиях в изображении народа у классиков XIX века и у советских писателей. Выступавшие (М. М. Кузнецов, Л. М. Поляк — СССР) отмечали положительное значение доклада, основанного на марксистско-ле-

нинской методологии, но указали также, что Н. Людвиг несколько упрощает анализ изображения народа в названных произведениях. В заключительном слове докладчик полемизировала с теми из выступавших, кто слишком расширительно толковал понятие народа применительно к условиям XIX века и относил к народным образам, например, образ Пьера Безухова.

Доклад Г. Юнгера содержал полемику с точкой зрения В. Р. Шербины на роман «Восемнадцатый год». Докладчик не согласился со взглядом на этот роман как на более слабое звено в трилогии А. Толстого.

Г. Верре поставил перед собою задачу сравнительной характеристики позиций Горького и А. Толстого в начале 20-х годов, но решил ее схематично. Е. Б. Тагер, Л. Д. Поляк и К. М. Муратова (СССР) обстоятельно полемизировали с докладчиком, указав на то, что докладчику остались неизвестными существенные факты биографии Горького, что помешало ему более правильно обрисовать позицию Горького после его отъезда за границу.

Доклад М. Нага, отличавшийся тонким проникновением в образную структуру поэзии Маяковского, интересен стремлением автора показать, что, несмотря на многочисленные фантастические образы, поэзия Маяковского является поэзией реалистической. В своем выступлении на съезде М. Наг отказался от попытки сблизить поэму «Про это» с произведениями сюрреализма, имевшей место в первой публикации его статьи. Положения доклада поддержали З. Паперный (СССР), Матгаузер (Чехословакия), частично В. Д. Дувакин (СССР). В. О. Перцов (СССР) высказал мнение, что поэму «Про это» нельзя отнести к реалистическим произведениям.

К. Фрну удалось показать некоторые особенности метафорического стиля раннего Маяковского, но он совершенно обошел вопрос о коренном изменении содержания и характера его метафорических образов после Великой Октябрьской социалистической революции.

Народное творчество. Центральной проблемой, обсуждавшейся на подсекции славянского народного творчества, была проблема изучения эпоса славянских народов, поставленная в докладах В. М. Жирмунского (СССР) «Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса», П. Г. Богатырева (СССР) «Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов», В. Я. Проппа (СССР) «Основные этапы развития русского героического эпоса», К. Стифа (Дания) «Взаимоотношения между русским летописанием и народным эпосом», А. Стендер-Петерсена (Дания) «Пробле-

матика сборника Кирши Данилова», М. Брауна (ФРГ) «Южнославянский эпос и историческая действительность», М. Ф. Рильского (СССР) «Украинские думы и исторические песни» и др.

Большое место в фольклористической проблематике съезда было отведено русской народной поэзии. Естественный интерес в связи с этим вызвал доклад В. Я. Проппа, по которому развернулась научная дискуссия. В выступлениях была поддержана критика В. Я. Проппом вульгарно-социологических схем построения истории русского эпоса; с предложенной докладчиком периодизацией большинства участников дискуссии также согласилось. Вместе с тем по докладу В. Я. Проппа были сделаны существенные критические замечания. А. М. Астахова (СССР) внесла уточнения в характеристику последних этапов истории былинного эпоса, опираясь на материалы, добытые фольклорными экспедициями на русский Север. В ряде выступлений отмечалось, что В. Я. Пропп оказался не свободным от элементов схематизма в построении истории русского эпоса. К. Г. Гуслый (СССР) упрекал докладчика в игнорировании этнических процессов в истории восточных славян; в частности, он подчеркнул, что эпос эпохи Киевской Руси является творчеством всей древнерусской народности и общим достоянием русского, украинского и белорусского народов. В. Е. Гусев (СССР) высказал мнение, что история былинного эпоса может быть построена лишь при учете двух аспектов — эволюции этнической природы эпоса и развития эпической формы в целом (а не только сюжетов). М. М. Плисецкий (СССР) критиковал доклад В. Я. Проппа за недостаточный историзм, за противопоставление художественного вымысла исторической действительности.

Особенно остро и оживленно прошло обсуждение докладов К. Стифа и А. Стендер-Петерсена.

К. Стиф отрицал возможность использования русского эпоса Начальной летописью и доказывал, что проникновение эпических образов в летописание относится к XV и более поздним векам. Докладчику возражали Б. И. Дубенцов, С. Н. Азбелев (СССР) и М. Браун (ФРГ). Иное отношение к докладу К. Стифа высказали В. Я. Пропп и Б. Н. Путилов (СССР). Они признали доклад новаторским по приемам анализа и согласились с выводами докладчика, высказав мнение, что источником древнейшего русского летописания являлись не эпические песни, а исторические предания.

А. Стендер-Петерсен в своем докладе высказал предположение, что известный сборник Кирши Данилова «Древние российские стихотворения» состоит не из

подлинных записей произведений народного творчества, а из текстов, существенно отредактированных Киршей Даниловым. С выводами докладчика согласились В. Я. Пропп и Б. Н. Путилов. С критикой концепции доклада и способов доказательств выступили А. П. Евгеньева, А. В. Позднеев, П. Д. Ухов и Игнатов (СССР), которые привели много текстологических соображений, делающих концепцию докладчика весьма спорной.

Большой интерес и одобрение вызвал доклад П. Д. Ухова (СССР) «Неизданные песни собрания П. В. Киреевского»; докладчик рассказал о своих архивных розысках, приведших к важным открытиям (в частности, записей нескольких редких былин, большого количества текстов исторических и лирических песен, ценной коллекции песен, записанных А. В. Кольцовым, и др.). П. Д. Ухов сообщил, что обнаруженные в собрании П. В. Киреевского новые материалы готовятся к изданию в серии «Литературное наследство».

Различные вопросы изучения русской народной поэзии были поставлены и в ряде общетеоретических выступлений по докладам, а также в выступлениях, построенных на материалах народного творчества других славянских народов. На важность сравнительного изучения русских и гайдуцких песен южных славян указывала В. К. Соколова (СССР), о сравнительном анализе изобразительных средств русского эпоса и древней русской литературы говорили А. Н. Робинсон и В. Стеллецкий (СССР), об изучении языка и стиля русского фольклора — А. П. Евгеньева и И. А. Оссовецкий (СССР), о сравнительном изучении эпоса русского народа и угро-финских народов — К. В. Чистов (СССР); по некоторым вопросам теории фольклора и в связи с этим об особенностях русского фольклора и его отдельных жанров высказалась С. Г. Лазутин и Э. В. Померанцева (СССР). П. Д. Ухов остановился на вопросе о способах анализа исторической основы русского эпоса.

На съезде 2, 3 и 5 сентября работала литературно-лингвистическая секция с подсекцией: славянская стилистика, поэтика, художественный перевод. Всего состоялось 6 заседаний секции и подсекции, на которых было заслушано 15 докладов (13 из них в соответствии с программой съезда). В большинстве докладов затрагивались вопросы русской литературы, в частности языка русской литературы.

В. Виноградов (СССР) в докладе «Наука о языке художественной литературы и ее задачи (на материале русской литературы)» обосновывал необходимость создания этой науки как особой филологической дисциплины. Художественная литература, указывал докладчик, принадлежит к специфическим формам обществен-

ного сознания, она не может слиться с историей языка. Наука о языке художественной литературы не чуждается тех же приемов, категорий и понятий, с помощью которых изучаются система литературного языка, тенденции и закономерность его развития, но осмысляет их по-иному, в свете стилистики и поэтики разных литературно-художественных направлений и течений. Выступавшие в прениях олобрили основные положения доклада, хотя было высказано сомнение в целесообразности особого наименования для науки о языке художественной литературы.

Частным стилистическим вопросам было посвящено три доклада. Г. Зикмунд (ГДР) выступил с докладом «Отражение элементов стиля Маркса и Энгельса в языке Ленина». Он доказывал, что изучение Лениным работ основоположников марксизма, в процессе которого ему приходилось передавать их мысли средствами русского языка, наложило отпечаток на его собственный стиль. При этом докладчик считает, что стиль Ленина ближе к стилю Энгельса, чем Маркса. Доклад вызвал живой интерес, и в процессе его обсуждения было высказано пожелание создать словари языка классиков марксизма-ленинизма.

В докладе Т. Витковского (ГДР) «Радищев или Новиков? Попытка стилистически-критического выяснения авторства „Отрывка путешествия в***“» стилистический анализ применялся как метод атрибуции литературного произведения. На основании исследования фразеологии, лексики и синтаксиса «Отрывка» и сопоставления его с «Путешествием из Петербурга в Москву» докладчик утверждал, что автором «Отрывка» являлся Радищев. Эту точку зрения оспаривали выступившие в прениях Г. П. Макогоненко и Л. В. Крестова (СССР).

М. Окутюрье (Франция) посвятил свой доклад «Внутренняя речь и психологический анализ у Л. Толстого» выяснению отличия «внутренней речи» в произведениях Толстого от «потока сознания» в романах новейших западных писателей (Джойс, Виргиния Вульф). Внутренняя речь у Толстого, показал докладчик, не только передает «диалектику души», но и сама является реальным, чувственно постигаемым объектом, сохраняющим черты стиля и словаря данного персонажа.

Большое внимание на подсекции было уделено проблемам художественного перевода в славянских языках, включая русский. М. Ф. Рыльский (СССР) в докладе «О художественном переводе с оного славянского языка на другой» подчеркнул, что перевод является актом дружбы между писателем и его переводчиком, способствует обогащению того языка, на который он делается. Докладчик отметил, что перевод не только лингвистическая, но прежде всего литературная проблема,

что при переводе следует передавать не букву, а дух произведения. Вместо обычного термина «точность» перевода он предложил термин «верность» перевода. Докладчик иллюстрировал свои положения примерами преимущественно из русской, украинской и польской литератур, основываясь на своем опыте поэта, переводчика и филолога.

Выступавший в прениях А. В. Федоров (СССР) рассказал о подготовленном в Ленинграде сборнике «Русские писатели о переводе», материалы которого свидетельствуют о глубоком интересе русских литераторов XVIII—XX веков к теории и практике переводческого искусства. Поэты С. М. Городецкий и М. С. Живов (СССР) поделились своим творческим опытом, подтверждающим положения доклада М. Ф. Рылского.

Б. Илек (Чехословакия) в докладе «Проблема художественного перевода (межславянские переводы, переводы со славянских языков на неславянские и с неславянских на славянские)» отмечал, что родство грамматики и лексики облегчает перевод с одного славянского языка на другой, но в то же время из-за близости языков возникают особые трудности: механическое перенесение грамматической структуры, перенесение омографов и слов, этимологически родственных, но семантически различных, и т. п. Докладчик указал на необходимость исследовать вопросы о том, как взаимоотношения между отдельными народами повлияли на методы перевода, как отразилось в переводе состояние литературы и литературного языка, а также общественного сознания в определенную эпоху и т. д. Сочувственно был встречен доклад Д. Уорда (Великобритания) «О переводе „Слова о полку Игореве“ на английский язык»; докладчик, кроме освещения теоретических и исторических вопросов перевода, создал новый, глубоко продуманный поэтический перевод «Слова», основанный на своеобразной ритмической концепции.

Принципиальной критике подвергся доклад Л. Штильмана (США) «Проблемы литературных жанров и традиций в „Евгении Онегине“», в котором утверждалось, что роман Пушкина представляет собою «энциклопедию литературных жанров». Подменяя этим выводом известное утверждение Белинского, что «Евгений Онегин» есть «энциклопедия русской жизни», докладчик отрицал познавательное значение романа, его реализм и утверждал, что Пушкин лишь «играл в реальность». Доклад вызвал ре-

шительные возражения слушателей. Д. Д. Благой, Б. П. Городецкий, Н. В. Измайлов, Ю. Г. Оксман и Л. Файнберг (СССР) в своих выступлениях показали несостоятельность основной концепции Штильмана.

IV международный съезд славистов явился важной вехой в истории славяноведения во всем мире. Он способствовал расширению и углублению проблематики славяноведения и укрепил международные связи славистов. Результаты съезда несомненно должны сказаться на развитии славяноведения в ближайшие годы.

Большим достижением съезда явилось то, что он наглядно показал превосходство марксистской методологии над различными направлениями современного буржуазного литературоведения. Многие доклады ученых СССР, стран народной демократии и прогрессивных ученых других стран отличались широтой постановки проблем и высоким уровнем научного исследования.

Обсуждение на съезде вопросов, связанных с русской литературой, свидетельствовало о глубоком интересе за рубежом нашей страны к самой значительной из литератур славянских народов. В то же время со всей очевидностью встала задача более глубокого изучения литературного процесса в России и взаимодействия русской литературы с литературами других народов.

Участниками съезда был вынесен ряд предложений, направленных на дальнейшее развитие славяноведения и укрепление международных связей славистов. В числе этих предложений: создать журнал «Славянские литературы» с редакцией в Москве; издать коллективные труды под заглавиями: «Взаимодействия и взаимосвязи славянских литератур» и «Славянские литературы и мировая литература»; создать международную серию древнеславянских литературных памятников, наладить совместное изучение славистами разных стран революционно-демократических традиций в славянских литературах; привлечь ученых-славистов стран народной демократии к участию в изданиях институтов русской литературы, мировой литературы и славяноведения АН СССР, посвященных проблемам социалистического реализма; провести международные совещания по вопросам эпоса славянских народов и другим проблемам.

Очередной V Международный съезд славистов было решено провести в 1963 году в Софии (Болгария).

С. АЗБЕЛЕВ, В. ГУСЕВ,
Б. ДУБЕНЦОВ, А. ЕГУНОВ,
В. КОВАЛЕВ, Ю. ЛЕВИН

НАУЧНАЯ СЕССИЯ В ОРЛЕ

13 и 14 сентября проходила научная сессия в Орле, посвященная 75-летию со дня смерти великого русского писателя И. С. Тургенева. На эту сессию, органи-

зованную Институтом русской литературы (Пушкинским домом) АН СССР и Государственным музеем И. С. Тургенева в г. Орле, съехались представители

многих стран. Желание почтить память писателя привлекло в Орел виднейших советских и зарубежных ученых, писателей, педагогов, студентов и журналистов. Кроме представителей различных республик нашей страны (РСФСР, Украина, Грузия, Армения, Татария, Латвия), в Орел приехали ученые из стран новой демократии — Болгарии, Германии, Польши, Чехословакии, а также слависты Англии, Голландии, Франции. Среди почетных гостей — академики В. В. Виноградов, М. П. Алексеев, А. И. Белецкий (СССР), А. Мазон (Франция), А. Мраз (Чехословакия), писатели И. Г. Эренбург, В. Г. Лидин, А. И. Иоаннисан, члены-корреспонденты АН СССР С. Г. Бархударов, Д. Д. Благой и М. Б. Храпченко, доктора филологических наук проф. Б. М. Эйхенбаум, проф. Ю. Г. Оксман, проф. Л. П. Гроссман, проф. В. Велчев (Болгария), проф. В. Кубачкий (Польша), проф. А. Гранжар (Франция), проф. Е. Хилл (Великобритания), проф. К. ван хет Реве (Голландия), доктора Г. Цигенгайт и К. Дорнахер (ГДР) и многие другие.

13 сентября на площади перед Орловским драматическим театром им. И. С. Тургенева состоялся митинг трудящихся Орла и области, посвященный решению правительства о сооружении памятника И. С. Тургеневу на его родине, в Орле. В тот же день в помещении театра началась научная сессия, которая продолжала свою работу два дня. За это время участники сессии прослушали 25 докладов и сообщений на многих языках мира. Ведущая тема сессии — международное значение литературного наследия И. С. Тургенева.

В своем вступительном слове акад. М. П. Алексеев, возглавлявший юбилейную комиссию, сказал: «Европейская и мировая слава Тургенева, которая складывалась на протяжении столетия, является всеобъемлющей. Книги Тургенева находят признание у читателей везде, где дороги идеи гуманизма и общественного прогресса, где умеют ценить могучее и даровитое слово писателя». М. П. Алексеев рассказал о новой «географии» славы Тургенева. Все более и более широко распространяется она на юг и восток, достигая самых отдаленных районов. Недавно, на четвертом съезде славистов в Москве индийский ученый сообщал о значении Тургенева для бенгальской литературы. Появилось исследование о значении творчества Тургенева в Китае. Новые переводы делают в странах арабского языка. В Пушкинский дом в Ленинграде, где сейчас готовится к печати первое полное собрание писем Тургенева, прибывают новые интереснейшие материалы не только из Германии, Франции, Италии, но и из Японии.

Об итогах изучения творческого наследия Тургенева советскими учеными

доложил на сессии проф. Ю. Г. Оксман. Работа советских исследователей Тургенева, сказал он, характеризуется более всего масштабностью и широтой интересов ученых. Тургенев изучается у нас как великий романист, поэт, критик и публицист, как литературный теоретик мирового значения, как борец с крепостным правом, подвергшийся государственными репрессиям, как выдающийся деятель культурной революции в эпоху освобождения крестьян, как сотрудник «Современника», «Колокола» и «Полярной звезды», связанный с революционно-демократическим движением. Все эти аспекты изучения были недоступны до революции, когда не был еще произведен учет всего, что создано Тургеневым, не было полного собрания его сочинений, не было библиографий и, главное, не было новой, плодотворной методологии, присущей советскому литературоведению. Не применялся еще тогда и опыт коллективной работы с ее преимуществами взаимной помощи, взаимного контроля, широкого привлечения специалистов разных профилей. В настоящее время имеются такие ценные труды, как «Летопись жизни и творчества Тургенева», полное собрание его сочинений, ряд серьезных научных монографий, собрано около шести с половиной тысяч писем Тургенева. Перед советскими исследователями стоят большие задачи. Прежде всего необходимо начать подготовку академического собрания сочинений Тургенева, более широко изучить поэтику, язык и стиль произведений писателя.

Ю. Г. Оксман сообщает затем о новом найденном им документе — письме художника Боголюбова, в котором автор рассказывает о последних часах жизни Тургенева, свидетелем которых он был.

Новой научной проблемой — влиянию школы молодого Достоевского на творчество И. С. Тургенева в конце 40-х годов XIX века — был посвящен доклад академика В. В. Виноградова. Докладчик анализирует новые формы изображения характеров, связанные с поэтикой сентиментального натурализма, в пьесах Тургенева «Нахлебник» и «Холостяк», в повести «Пегушков», в рассказе «Уездный лекарь». Поэтика и стиль этих произведений — сюжетные конструкции, речевые характеристики, строй диалога, сказа — сходны с художественной системой молодого Достоевского, получившей особенно яркое выражение в «Бедных людях».

Профессор Б. М. Эйхенбаум в своем выступлении сообщил новые сведения о личной библиотеке И. С. Тургенева и преподнес в дар тургеневской библиотеке в Орле принадлежавшую Тургеневу книгу — сочинения Эсхила в переводе на немецкий язык с пометками писателя на полях.

Ценный документ был передан на сессии в научную коллекцию музея И. С. Тур-

генева Татарским государственным музеем, где до сих пор хранился адрес, предназначавшийся Тургеневу по случаю 10-летнего сотрудничества писателя в журнале «Современник». Адрес был подготовлен и оформлен другом Тургенева писателем Григоровичем. Кроме поздравительного текста, в этом документе интересны рисунки, изображающие Тургенева, Полину Виардо, карикатуры на современников писателя.

Профессор Л. П. Гроссман посвятил свое выступление истории сценического воплощения драматических произведений Тургенева. С большим интересом были выслушаны присутствующими личные воспоминания Л. П. Гроссмана об игре выдающихся русских актеров Савиной, Давыдова, Варламова в пьесах Тургенева.

О влиянии Тургенева на украинскую литературу сделал доклад академик А. И. Белецкий. Тургенев был связан личным знакомством и творческими интересами с группой украинских писателей, живших в Петербурге в конце 50-х — начале 60-х годов, — Тарасом Шевченко, Марко Вовчок и многими другими. Большое влияние оказал Тургенев на развитие украинской художественной прозы, которая в 30—40-е годы XIX века была замкнута в кругу исключительно крестьянской тематики. Когда история поставила перед украинской интеллигенцией новый вопрос — об ответственности этой интеллигенции перед народом, украинские писатели были вынуждены искать иных героев, ставить проблемы, выходящие за пределы крестьянского бытописания. Художественным образцом для этой новой литературы с ее прогрессивными социальными задачами стали романы Тургенева. Как великий художник-гуманист, Тургенев дорог всем народам Советского Союза.

Богатые факты, свидетельствующие о широком интернациональном значении литературного наследия Тургенева, содержались в докладах доцента Тбилисского университета В. Г. Натадзе — «И. С. Тургенев и грузинская литература», армянской писательницы А. И. Иоаннисиан — «Влияние И. С. Тургенева на творчество передовых армянских писателей», в выступлениях заслуженного деятеля науки Латвийской ССР К. Эгле и словацкого академика А. Мраза.

О болгарско-русских литературных связях, в которых выдающуюся роль сыграло творчество Тургенева, рассказал профессор Софийского университета В. Велчев. Докладчик привел новые данные о личности революционера Н. Д. Катранова, который послужил прототипом Инсарова в романе Тургенева «Накануне». В. Велчев подчеркнул, что исторический опыт болгарского народа, воспроизведенный Тургеневым в романе «Накануне», влился в движение за социальный прогресс.

Доклады, читавшиеся на сессии, показали, что все большее внимание со стороны исследователей привлекает Тургенев как писатель мировой, как участник литературного движения многих стран и в том числе Франции, Германии, Англии. Особенно убедительными в этом отношении были выступления академика А. Мазона, рассказавшего о связях Тургенева с французской литературой, докторов Г. Цигенгайста и К. Дорнахера, сообщивших о работе, проделанной учеными Берлинской академии по изучению творческих отношений Тургенева с немецкими друзьями. В настоящее время Институтом славяноведения в Берлине подготавливается к печати переписка Тургенева с его немецкими корреспондентами, включающая неизвестные ранее письма. В Германии широко издаются произведения Тургенева. С 1945 по 1956 год в ГДР вышло в свет 36 книжных изданий произведений великого русского писателя.

Профессор Кембриджского университета Элизабет Хилл рассказала о популярности Тургенева в Англии, где его высоко ценят как романиста и как драматурга. По произведениям Тургенева английская молодежь изучает русский язык. Пьеса Тургенева «Месяц в деревне» с постоянным успехом играется на столичной сцене и в провинции начиная с 1926 года. Студенты Кембриджского университета готовят к постановке инсценировку «Дворянский гнездо». В заключение Е. Хилл сказала: «Ваш город, ваше Спасское, ваш музей связаны с гениальным писателем, а его произведения связаны с благородными чувствами и доходят до всех чутких людей Англии и всего мира. В первую очередь Тургенев принадлежит Орлу и всему Советскому Союзу, но как хорошо, друзья мои, что можно сказать: он и ваш и наш». Е. Хилл передала в дар музею И. С. Тургенева свой перевод на русский язык первой рецензии на постановку пьесы «Месяц в деревне» в Кембридже.

Проблеме бессмертия художника посвятил свое выступление голландский ученый К. ван хет Реве. Причину живого, не спадающего интереса к творчеству Тургенева в Голландии, где в 70-х годах прошлого века начали переводиться произведения писателя, а недавно вышло собрание его сочинений в новых переводах, докладчик объясняет особыми чертами гуманизма Тургенева — его умением ценить жизнь, деликатностью художника, который учит, но не поучает.

Значение Тургенева в прошлом и настоящем — эта тема не переставала звучать с трибуны сессии. Советский писатель Илья Эренбург поделился своими мыслями о значении Тургенева для современности. Только тот писатель остается бессмертным, кто, любя, «открывая» человека, не представляет его себе без народа, а народ без человека. Урок Тургенева — в умении быть передо-

вым сыном века, смелым борцом за прогрессивные идеи, правдивым и честным художником.

В заключение сессии директор музея И. С. Тургенева в Орле Е. И. Кожухова рассказала об истории музея, которому нынче исполнилось 40 лет. Музей Тургенева в Орле, его филиал — музей писателей-орловцев — и заповедник в селе Спаском-Лутовинове пользуются огромной

популярностью и окружены любовной заботой орловчан. Год от года расширяются и обогащаются фонды научной экспозиции и библиотеки музея. Участники сессии в перерыве между заседаниями посетили Спаское-Лутовиново и с большим интересом ознакомились с экспозициями музеев.

Т. ГОЛОВАНОВА

НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ В САРАТОВЕ

С 15 по 18 октября в Саратове проходила юбилейная конференция, посвященная 130-летию со дня рождения Н. Г. Чернышевского и приближающемуся 50-летию Саратовского университета его имени.

Конференция, организованная Саратовским университетом, Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и Домом-музеем Н. Г. Чернышевского, привлекла пристальное внимание советской научной общественности. В работе конференции участвовали видные историки и литературоведы Москвы, Ленинграда, Казани, Ульяновска, Тулы, Сталинграда, Ярославля, Астрахани, Петрозаводска, Тарту и других городов. Большую работу в процессе подготовки и проведения конференции провели ученые, учителя, журналисты и студенты Саратова.

На конференции было заслушано и обсуждено 16 докладов и сообщений, характеризующих различные — преимущественно малоизученные — стороны жизни и деятельности Н. Г. Чернышевского.

Открывая конференцию, доктор филологических наук профессор А. П. Скафтымов говорил об огромном значении наследия Н. Г. Чернышевского. В своем вступительном слове профессор Е. И. Покусаев, опираясь на общие итоги научного изучения наследия Н. Г. Чернышевского, наметил пути дальнейших исследований. Он отметил необходимость создания капитальных трудов, посвященных общественно-литературной и политической биографии Чернышевского, в частности связям вождя революционной демократии с народниками.

Профессор Ю. Г. Оксман (Москва) выступил на конференции с докладом «Первая политическая и литературная биография Чернышевского». Дав обстоятельную характеристику основных мемуарных источников, Ю. Г. Оксман основное внимание уделил анализу анонимной статьи «Николай Гаврилович Чернышевский», помещенной в № 190 герценовского «Колокола». Считая эту статью первой политической и литературной биографией Н. Г. Чернышевского, докладчик подчеркнул ее значение в связи с тем, что в ней по-новому освещается вопрос об участии Н. Г. Чернышевского в кружке

И. Введенского и приводится ряд других интересных сведений.

Оживленно обсуждался доклад доцента Р. А. Таубина (Ульяновск) «Кружок Чернышевского и вопрос о создании революционной партии в годы первой революционной ситуации в России». Привлекая новый и интересный материал, докладчик проследил связи Н. Г. Чернышевского со многими деятелями русского и польского освободительного движения. Эти широкие связи привели к созданию «кружка Чернышевского», который, по мнению докладчика, явился предтечей революционной партии в России, возникшей в годы первой революционной ситуации. Выступившие в прениях В. В. Пугачев, И. В. Порох (Саратов), С. А. Макашин, Ю. Г. Оксман (Москва), И. Г. Ямпольский (Ленинград), подчеркнув содержательность доклада, отметили, что докладчик слишком расширительно трактует термин «кружок Чернышевского», без достаточного основания зачисляя в ряды идейных сторонников Н. Г. Чернышевского людей, стоявших в стороне от революционного движения (например, Пекарского). Выступавшие указывали на необходимость учитывать изменения в тактической линии Чернышевского до начала и в период революционной ситуации, на неправильное отождествление дружеского кружка Чернышевского и редакции журнала «Современник» с революционной организацией.

Оживленную дискуссию вызвал и доклад доцента В. В. Пугачева (Саратов) «Из истории взаимоотношений Чернышевского с либералами (до и после начала сотрудничества Н. А. Добролюбова в „Современнике“)». Говоря о тактическом блоке с либералами, докладчик указал, что на протяжении 1853—1861 годов отношение Н. Г. Чернышевского к этому блоку претерпело ряд изменений. Если в 1854—1857 годах Чернышевский считал возможным использовать либералов в своей борьбе с крепостниками, то позднее он пошел на разрыв с лагерем либералов, что было вызвано изменениями общественной обстановки и влиянием Н. А. Добролюбова. Однако выступавшие в прениях Г. Т. Верховский, И. В. Порох, С. В. Свердлина и другие не согласились с основными положениями докладчика, считая, что он неверно трактует

тактическую линию поведения Чернышевского накануне крестьянской реформы и общественно-политическую обстановку в России той поры.

Интересные данные содержались в докладах Н. М. Чернышевской (Саратов) о новых материалах для «Летописи жизни и деятельности Чернышевского», А. П. Медведева (Саратов) «Чернышевский и Лободовский», П. А. Бугаенко (Саратов) «Новые материалы о периоде преподавательской деятельности Чернышевского».

Член редколлегии «Литературного наследства» С. А. Макашин выступил с интересным сообщением о составе 67 тома этого издания. В этом томе впервые публикуются заметки В. И. Ленина, сделанные им в 1909—1911 годах на экземпляре книги Ю. Стеклова «Н. Г. Чернышевский», а также материалы о Чернышевском деятеле немецкой марксистской партии (выступление друга Ф. Энгельса Людвиг Борхейма «Чернышевский — мой учитель»; некролог немецкой газеты «Социал-демократ», упоминающий о работе Н. Г. Чернышевского над «Капиталом» Маркса, и др.).

Доцент И. В. Порох (Саратов) в своем докладе «Герцен о процессе Чернышевского» осветил эволюцию взглядов Герцена на крестьянскую революцию в сторону сближения со взглядами Чернышевского.

Доклад доцента М. А. Шапиро (Саратов) «Чернышевский о политической концепции идеолога английских либералов Д. С. Милля» был посвящен проблеме отношения вождя революционных сил России к международному либерализму.

На конференции было зачитано сообщение венгерских литературоведов М. Рэйтэ и Ж. Зольдхейи «О первых переводах романа Чернышевского „Что делать?“ в Венгрии». Это сообщение привлекло внимание участников конференции, так как в нем содержались указания на многочисленные публикации

о Чернышевском в венгерской печати прошлого века.

Несколько докладов было посвящено Чернышевскому как теоретику искусства, публицисту и литературному критику. О сущности демократического народознания и новом типе фольклориста и этнографа говорил в своем докладе «Чернышевский и проблемы народознания» профессор В. Г. Базанов (Ленинград). Особое внимание докладчик уделил изучению народных толков и слухов и образу путешествующего революционера.

С докладом о стиле полемики, о мастеровских и многообразных приемах Чернышевского-полемиста выступил профессор А. Ф. Ефремев (Саратов). Молодая саратовская исследовательница Т. И. Усакина, используя ряд новых документов, охарактеризовала в своем сообщении отношение Чернышевского к критическим работам Валерьяна Майкова.

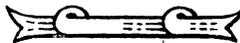
Доцент Б. Ф. Егоров (Тарту) в своем выступлении о критическом методе Чернышевского отметил некоторые его отличия от метода Добролюбова.

К художественному творчеству Чернышевского обратился М. П. Николаев (Тула) в докладе «Традиции Гоголя в художественных произведениях Чернышевского». На материале романов «Что делать?», «Повести в повести» и «Пролог» докладчик показал, как Чернышевский, развивая гоголевские традиции, совершенствовал сатирическое изображение жизни, обогащая литературу новыми художественными открытиями.

В прениях по докладам приняли участие: Ю. Г. Оксман, С. А. Макашин (Москва), В. Г. Базанов, И. Г. Ямпольский (Ленинград), Б. Ф. Егоров (Тарту), Р. А. Таубин (Ульяновск) и др.

На заключительном заседании участники конференции высоко оценили ее результаты и приняли решение периодически, не реже одного раза в два года, проводить в Саратове конференции, посвященные изучению наследия Н. Г. Чернышевского.

Л. МЕДВЕДЕВА



**УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ
В ЖУРНАЛЕ „РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА“ В 1958 ГОДУ**

№ Стр.

От редакции	1	3
СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ		
Адрианова-Перетц В. Об основах художественного метода древнерусской литературы	4	61
Алексеев М. Пушкин и проблема «вечного мира»	3	3
Алпатов М. Гоголь о Брюллове	3	130
Андреев Ю. Еще раз о «Петре Первом»	2	105
Архипов В. К творческой истории романа И. С. Тургенева «Отцы и дети»	1	132
Асмус В. Пушкин и теория реализма	3	89
Базанов В. Проблема эстетического отношения фольклора к действительности у Н. Г. Чернышевского	1	117
Берковский Н. Народно-лирическая трагедия Пушкина («Русалка»)	1	83
Бритиков А. Григорий Мелехов и Аксинья Астахова	4	123
Бузник В. Поэты третьего поколения (С. Гудзенко, М. Дудин, М. Максимов, С. Орлов)	4	139
Бурсов Б. О национальном своеобразии и мировом значении русской классической литературы		
Статья первая	1	7
Статья вторая	2	14
Статья третья	3	57
Статья четвертая	4	13
Бушмин А. Проблема общественного романа в эстетике Салтыкова-Щедрина	2	85
Бушмин А. Эволюция реализма Салтыкова-Щедрина в 80-е годы	1	163
Виноградов В. История одной литературной подделки	3	102
Выходцев П. Некоторые проблемы народности советской литературы	2	42
Гудзий Н. У истоков великой славянской литературы	3	40
Гусев В. Проблемы эстетики и фольклор	4	40
Еремин И. О художественной специфике древнерусской литературы	1	75
Ковалев В. Утверждающий пафос советской литературы	1	60
Лебедев А. От Рахметова к Волгину (к проблеме эстетического своеобразия Чернышевского-художника)	4	98
Лихачев Д. К вопросу о зарождении литературных направлений в русской литературе	2	3
Максимов Д. «Мцыри», поэма Лермонтова	4	71
Мезенцев П. Поэма Пушкина «Медный всадник» (к вопросу об идейном содержании)	2	57
Мейлах Б. Об одном стихотворении Пушкина	1	112
Лавловский А. Эльмар Грин (литературный портрет)	2	124
Петров С. Рождение социалистического реализма	1	34
Саянов В. Насущные задачи литературного движения	4	3
Хайлов А. Путь к «другу-читателю» (заметки о творчестве Михаила Пришвина)	4	163
Эйхенбаум Б. Из студенческих лет Л. Н. Толстого	2	69
ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ		
Бабкин Д. А. Н Радищев в оценке В. В. Капниста	1	231
Бахметьева Е. Юношеские опыты А. Толстого	2	147
Бельчиков Н. Стихотворные опыты П. Н. Ткачева	4	178
Ганелин Р. М. Горький и американское общество в 1906 году	1	200
Гиленсон Б. Джон Рид о Тургеневе	3	192
Голуб И. Незвестное стихотворение К. Н. Батюшкова	4	175

Карху Э. К истории русско-финляндских литературных отношений первой половины XIX века	2	169
Клочкова Л. Неизвестные стихотворения В. М. Гаршина	2	141
Ковалев И. И. Гончаров — редактор газеты «Северная почта»	2	136
Кушаков А. Сигизмунд Сераковский — сотрудник «Современника»	3	148
Макогоненко Г. Новые материалы о Д. И. Фонвизине и неизвестные его сочинения	3	135
Малова М. Неизвестное письмо А. В. Кольцова к В. Г. Белинскому	3	182
Материалы о жизни и творчестве А. Блока:		
Л. Долгополов. Неизвестная автобиография А. Блока	4	188
В. Лакшин. Блок и Станиславский (неизвестные письма А. Блока)	4	189
Назарова Л. И. С. Тургенев и Ю. П. Бревская	3	184
Ни Жуй-тинь (Китай). Л. Толстой в Китае	4	200
Перюс Ж. (Франция). М. Горький и Р. Роллан об Анатоле Франсе	3	173
Прийма Ф. Из забытых отзывов русских писателей о Т. Г. Шевченко	1	223
Прийма Ф. Шевченко и русские славянофилы	3	153
Резников Л., Лахти Э. «Рассказ о мальчике, который хотел стать таким, как Данко»	4	205
Тове А. Констанция Гарнет — переводчик и пропагандист русской литературы	4	193
Хомчук Н. Есенин и Клюев (по неопубликованным материалам)	2	154

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ

Берков П. Об установлении авторства анонимных и псевдонимных произведений XVIII века	2	180
--	---	-----

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Германова Е. (Чехословакия). Н. А. Некрасов и чешская поэзия в эпоху Яна Неруды и Витезслава Галека	3	228
Гиллельсон М. Пушкин и наука его времени (М. П. Алексеев. Пушкин и наука его времени (Разыскания и этюды). «Пушкин. Исследования и материалы», т. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 9—125)	2	211
Городецкий Б., Докусов А., Мануйлов В., Фридендер Г. Серьезные недостатки одной рецензии (М. Ашукина. Серьезные недостатки академического издания Лермонтова. «Вопросы литературы», 1957, № 8)	2	238
Гречнев В. Еще одна книга о Горьком (Е. Наумов. М. Горький в борьбе за идейность и мастерство советских писателей. Гослитиздат, М., 1958)	3	253
Григорьев А. Изучение русской классической литературы в Западной Европе и США (1945—1957)	1	234
Григорьев А. Изучение русской классической литературы в славянских странах (1945—1957)	3	196
Гусев В. Нерешенные проблемы фольклористики (Русское народно-поэтическое творчество. Пособие для вузов. Под общей редакцией профессора П. Г. Богатырева. Издание второе, дополненное и исправленное. Учпедгиз, М., 1956, 619 стр.)	1	264
Ершов Л. Проблемы комического и сатиры в новых работах (Я. Эльсберг. Вопросы теории сатиры. Изд. «Советский писатель», М., 1957, 427 стр. Ю. Борев. О комическом. Изд. «Искусство», М., 1957, 232 стр.)	2	223
Ковалев В. Восприятие творчества Леонова за рубежом	4	209
Ковалев В. Роман «Времена и люди» А. Розена и его критики	2	234
Крутикова Л. О собрании сочинений И. А. Бунина	2	215
Левин Ю. Новейшая зарубежная литература о Тургеневе (1945—1956)	2	190
Машбиц-Веров И. Облик советского писателя (Конст. Федин. Писатель, искусство, время. Изд. «Советский писатель», М., 1957, 523 стр.)	4	235
Муратова К. Новые книги о М. Горьком (1955—1957)	1	250
Новикова В. Пушкин на бенгальском языке	2	209
Новые книги о Салтыкове-Щедрине:		
А. Бушмин. Научный вклад в щедриноведение (Е. Покусаев. Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы. Саратовское книжное издательство, 1957)	3	238
В. Баскаков. Современники о Щедрина (М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. Предисловие, подготовка текста и комментарий С. А. Макашина. Гослитиздат, 1957)	3	244
Павловский А. Живые страницы истории литературы (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)	1	260

Прийма Ф. Достоинства и промахи большого исследования (Т. Мотылева. О мировом значении Л. Н. Толстого. Изд. «Советский писатель», М., 1957, 726 стр.)	4 223
Пропп В. Учебник — глазами студентов (Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов. Под общей редакцией профессора П. Г. Богатырева. Издание второе, дополненное и исправленное. Учпедгиз, М., 1956, 619 стр.)	2 230
Пугачев В. Ценный сборник о Чернышевском (Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы, I. Под редакцией Е. И. Покусаева (отв. редактор), Ю. Г. Оксмана, А. П. Скафтымова. Саратовское книжное издательство, 1958, 542 стр.)	4 229
Степанов Н. Изучение поэтического мастерства Некрасова	3 215
Тимофеева В. Поэма Маяковского «Хорошо!» (о некоторых вопросах изучения творчества поэта) (Поэма Маяковского «Хорошо!». Сб. статей. Изд. АН СССР, М., 1958)	3 249
Чжан Да-кэ (Китай). Заметки о переводах и изучении творчества Н. А. Некрасова в Китае	2 205
К 80-летию заслуженного деятеля науки РСФСР В. А. Десницкого	1 270
К 80-летию заслуженного деятеля науки РСФСР Н. К. Пиксанова	2 243
ХРОНИКА	1 274
	2 247
	3 257
	4 239
В. А. Десницкий	3 260



Подписано к печати 16 декабря 1958 г. М-36785. Бумага 70×108¹/₁₆ Бум. л. 8
Печ. л. 16=21,92 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 24,05 Тираж 9300. Заказ 1859.

Типография № 4 УПП Ленсовнархоза. Ленинград, Социалистическая, 14.