

# КОНТЕКСТ • 1977

*Литературно-  
теоретические  
исследования*

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

# КОНТЕКСТ • 1977

*Литературно-теоретические  
исследования*



---

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА

1978

Сборник при всем тематическом разнообразии представленных в нем статей в основном посвящен проблемам литературы и литературоведения в их соотношении с перспективами развития социалистической культуры. Преемственность с предшествующими сборниками «Контекста» выражается в постановке актуальных, но недостаточно разработанных теоретических проблем, в публикации материалов из наследия марксистско-ленинской эстетической мысли.

Редакционная коллегия:

Н. К. ГЕЙ, А. С. МЯСНИКОВ,  
П. В. ПАЛИЕВСКИЙ

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В Постановлении ЦК КПСС «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции» отмечается, что «социализм открыл трудящимся широчайший доступ к знаниям, к богатствам духовной культуры»<sup>1</sup>. Эти богатства, приобщение к которым представляет в наши дни непрерывно расширяющийся процесс, нуждаются в постоянном внимании со стороны теоретиков, в творческой разработке и умении применить их к задачам социалистического строительства.

В нашем обществе культурное наследие прошлых веков впервые в истории стало достоянием всего народа, находящимся под охраной государства. В новой Конституции СССР записано: «Государство заботится об охране, преумножении и широком использовании духовных ценностей для нравственного и эстетического воспитания советских людей, повышения их культурного уровня»<sup>2</sup>.

Наряду с социалистической культурой классическая культура получила возможность практического участия в жизни. Ее идеалы, заветы, созданные ею высокие образцы раскрываются как сила, содействующая преобразованию мира. Не реализованные в условиях классового общества, эти идеалы находят при социализме действительную основу для развития, обнаруживают новые, ранее незаметные или забытые стороны, выходят к массовой аудитории, помогают формированию нового со-

<sup>1</sup> О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Постановление ЦК КПСС от 31 января 1977 года. М., 1977, с. 8.

<sup>2</sup> Конституция (Основной закон) Союза Советских Социалистических республик. М., 1977, с. 13.



знания, дают представление об уровне, масштабе исторических задач. Однако, чтобы эта их роль могла осуществляться в полном объеме, необходимо активное встречное внимание к ним критиков, теоретиков и исследователей литературы. Движение общественных наук за последние десятилетия несомненно свидетельствует о такой активности, о постоянном расширении круга исследований и стремлении к их обобщению.

Данный выпуск «Контекста» посвящен изучению проблем литературной теории в их соотношении с общими перспективами развития социалистической культуры. Раскрытие этих проблем сочетается с критикой буржуазной идеологии. В разделе «Публикаций» мы продолжаем печатать материалы наследия марксистско-ленинской мысли.

СТАТЬИ  
И ИССЛЕДОВАНИЯ

## РОСТ ЛИТЕРАТУРЫ И ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ

В наши дни с особой ясностью выступает необходимость рассматривать современные литературные явления, литературный процесс в целом в свете ведущих социально-политических, идейных процессов эпохи.

Литература социалистического реализма выполняет большую и всевозрастающую роль в духовном развитии современного общества. Она все более и более становится настоящей притягательной силой для широких слоев читателей в различных частях мира. Своеобразным компасом, ориентиром она является и для многих выдающихся мастеров культуры, остро ощущающих глубокие кризисные явления в жизни и искусстве капиталистических стран. Мощное влияние литературы нового типа тесно связано с ярким, впечатляющим воплощением социалистических идей, великой правды социалистического созидания, о которой она рассказывает своим читателям. «Социализм, — отметил Л. И. Брежнев в докладе на XXV съезде нашей партии, — уже сегодня оказывает огромное воздействие на мысли и чувства сотен миллионов людей на земле. Он обеспечивает людям труда свободу, подлинно демократические права, благосостояние, широчайший доступ к знаниям, прочную уверенность в будущем. Он несет мир, уважение суверенитета всех стран и равноправное межгосударственное сотрудничество, служит опорой народам, ведущим борьбу за свою свободу и независимость»<sup>1</sup>.

Отстаивая принципы освобождения народов от социального и национального угнетения, горячо защищая идеи мира, гуманизма и общественного прогресса, ли-

---

<sup>1</sup> Материалы XXV съезда КПСС. М., Политиздат, 1976, с. 10.

тература социалистического реализма активно поддерживает формирование и развитие передовых течений в мировой литературе, особенно в художественной культуре развивающихся стран. Творческий опыт литературы социалистического реализма представляет большую ценность для прогрессивных писателей мира, молодых литератур развивающихся стран, стремящихся найти новые пути художественного познания действительности.

Писатели социалистического реализма ведут острую борьбу с буржуазными литературными школами и направлениями, развенчивают литературу, публицистику, которые служат реакции, милитаризму, расизму, литературу, которая пропагандирует идеи примирения с социальным злом, идеи отчужденности человека от мира.

Вместе с тем реакционные писатели, легион «советологов» любыми способами пытаются дискредитировать литературу социалистического реализма, ее основные творческие принципы, нередко получая поддержку от всякого рода отщепенцев. Связи и отношения с некоторыми представителями современного критического реализма временами также отличаются немалой сложностью. Все это характеризует важность сплочения демократических и подлинно прогрессивных сил в литературе в целях борьбы за передовые социальные идеалы.

Место и значение литературы социалистического реализма в мировой литературе и культуре не являются чем-то само собою разумеющимся, неизменным. То и другое обусловлено ее реальными творческими завоеваниями, ее реальным вкладом в сокровищницу мировых художественных ценностей. Известно, что художественная культура непрерывно, хотя часто и очень неравномерно, обогащается новыми творческими достижениями. Влияние литературы социалистического реализма на мировой литературный процесс, возрастание этого воздействия неотделимы от непрекращающегося роста создаваемых ею духовных, эстетических ценностей, которые имеют своей основой образное раскрытие народных судеб, судеб людей в ходе социалистического преобразования общества.

Роль литературной критики в осмыслении процессов развития современной литературы и прежде всего литературы народов нашей страны очень велика. В наше время не возникает сомнений в том, что творческая

деятельность критиков составляет неотъемлемую часть литературы, художественной культуры в целом. Ее общественно-эстетическое значение особо подчеркнуто в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», под большим, плодотворным воздействием которого развивалась наша критика в последние годы. В этом постановлении определена широкая, вдохновляющая программа творческого труда критиков, имеющего своей целью постоянное содействие поступательному развитию советской литературы и искусства, расширению и углублению их влияния на духовную жизнь трудящихся.

Характерными особенностями советской литературной критики последних лет являются: усиление ее активности, существенное повышение общего идейно-теоретического уровня критических работ, возрастание роли и авторитета критики как среди писателей, так и у широкой читательской аудитории. Большое внимание литературно-критическим выступлениям стали уделять журналы и газеты. Критические отделы многих общественно-литературных журналов более оперативно и более квалифицированно, чем раньше, откликаются на новые литературные явления.

Создание журнала «Литературное обозрение» заметно способствовало и способствует оживлению критической мысли, более широкому и внимательному рассмотрению произведений советской литературы и критики.

Издательствами страны опубликовано значительное количество книг, посвященных как общим процессам развития нашей многонациональной литературы, так и отдельным крупным художникам. Издан ряд ценных исследований по теоретическим вопросам социалистического реализма.

При всех несомненных успехах, достигнутых литературной критикой, следует признать, что еще не в полной мере использованы те исключительно благоприятные условия и возможности, которые созданы для творческой работы критиков постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», обусловлены положениями, содержащимися в докладах Л. И. Брежнева на XXIV и XXV съездах Коммунистической партии Советского Союза.

Критику справедливо называют самосознанием литературы. Она позволяет литературе видеть себя как бы в зеркале, видеть свое движение, свои успехи и недостатки. Несмотря на неоднородность читательской аудитории, критика в определенной мере является и ее самосознанием, в немалой степени предопределяя кристаллизацию читательских мнений, отношение к литературным произведениям.

Успешный рост нашей литературы и критики требует непрерывной разработки теоретических проблем и прежде всего вопросов теории социалистического реализма. Глубокий анализ живого, динамичного и многообразного процесса развития литературы социалистического реализма оказывается возможным лишь при решительном преодолении эмпиризма, описательности, с одной стороны, влияния предвзятых схем, умозрительно сконструированных положений и выводов — с другой.

В последнее время дискуссии в области теории сосредоточились преимущественно вокруг идей и представлений о социалистическом реализме как открытой эстетической системе. Рассматриваемые в определенной творческой и исторической перспективе, идеи эти имеют несомненный положительный смысл. Социалистический реализм развивается, постоянно вбирая в себя огромный опыт народной жизни, многообразие явлений исторического процесса, здесь он находит неограниченные возможности своего художественного обогащения. И именно поэтому социалистический реализм, несомненно, является открытой эстетической системой, открытой по отношению к непрерывно изменяющейся действительности. Это характеризует не просто чуткость литературы социалистического реализма к процессам жизни, но и ее творческую активность. Глубоко воспринимая и обобщая новые явления действительности, социалистический реализм действительно влияет на нее.

Положения, подчеркивающие широту связей социалистического реализма с жизнью, имеют существенное значение для борьбы со взглядами наших идейных противников, тенденциозно, в резком противоречии с фактами толкующих об узости горизонтов советской литературы, ее заданности, оторванности от реального движения жизни. Пороки, свойственные современному

буржуазному искусству, наши идейные противники стремятся перенести на искусство и литературу нового типа.

Идеи о социалистическом реализме как открытой эстетической системе обосновываются временами и в ином плане. Некоторые литературоведы и критики подчеркивают прежде всего открытый характер социалистического реализма в отношении самых различных средств художественного выражения, в том числе и тех, которые созданы нереалистическими направлениями в искусстве нашего времени. Разумеется, средства художественного выражения далеко не всегда оказываются твердо «закрепленными» за тем или иным литературным течением. Наиболее плодотворные из них используются писателями разных творческих формаций. Однако художественные средства нельзя считать совершенно нейтральными, безразличными к жизненному материалу, идеям и образам, которые стремится воплотить мастер слова.

Писатели социалистического реализма открывают, создают свои новые художественные средства для осуществления тех идейно-творческих целей, которые они ставят перед собой. Вместе с тем социалистический реализм не обособлен от других течений прогрессивной литературы. Он способен осваивать все лучшее, передовое, получившее свое выражение не только в литературе прошлого, но и в современной литературе. Однако освоение это вовсе не похоже на бездумное собирание, любительское коллекционирование художественных способов и средств, разработанных различными по своему творческому облику писателями. Действенное освоение предполагает их переосмысление и использование в ином плане, в новой функции.

В то же время социалистический реализм не принимает не только идеи писателей и литературных течений, развивающихся под знаком духовной ущербности, но и их поэтику. Художественные средства, реализованные, например, в произведениях фрейдистского толка или, скажем, в литературе абсурда, вряд ли могут быть использованы художниками социалистического реализма для раскрытия нового отношения к жизни, изображения человека, изменяющего мир. Они способны исказить творческий замысел писателя, идейно-образное содержание литературных произведений. Привнесение их в

искусство социалистического реализма способно лишь затруднить его развитие.

Необходимо, кроме того, иметь в виду, что само понятие эстетической системы социалистического реализма предполагает наличие не только основных творческих принципов, но и совокупности новых способов, средств художественного выражения, способов и средств, которые непрерывно изменяются и обогащаются и вместе с тем находятся в определенном единстве с другими важнейшими началами системы. Неоправданное обращение к любым художественным средствам заключает в себе опасность того, что эстетическая система может превратиться в конгломерат совершенно разнородных явлений, внутренне не связанных между собой. Социалистический реализм тем самым будет утрачивать свою действительную силу, свою целеустремленность.

Дискуссия о соотношении творческих принципов нашей литературы и ее художественных средств — это в немалой мере спор о характере, сущности новаторства искусства социалистического реализма.

Помимо всего иного, дискуссия эта показывает большую актуальность разработки проблем системного анализа применительно к явлениям современной литературы, системного подхода к вопросам теории социалистического реализма. Малопродуктивно рассуждать о социалистическом реализме как эстетической системе, не рассматривая, глубоко не изучая взаимодействия его важнейших составных компонентов, динамики системы в целом.

Немало споров ведется сейчас также по поводу понимания историзма и современности в литературе социалистического реализма. Современность нередко характеризуется лишь как освещение сегодняшней жизни, действительности последних лет, событий наших дней или совсем недавнего времени. Совершенно очевидно огромное принципиальное значение теснейших связей нашей литературы с движением народной жизни, проблемами, стремлениями, свершениями, возникающими в процессе ее развития. Здесь подлинные источники больших художественных замыслов, творческого вдохновения художников социалистического реализма.

Вместе с тем современным, несомненно, является все, что по-настоящему волнует, привлекает к себе при-



стальное внимание советских людей, входит неотъемлемой частью в их духовный мир. Всегда было, остается и будет современным освещение жизни и деятельности В. И. Ленина, огромной работы нашей партии на различных этапах ее роста, деятельности выдающихся борцов за победу социализма. Живейший интерес у различных слоев читателей, как известно, вызывают Октябрьская революция, гражданская война, первые пятилетки, не говоря уже о событиях Отечественной войны, изображение которых остается не только современным по своему внутреннему содержанию, но и в немалой степени злободневным в лучшем смысле этого слова. И многие другие явления нашего исторического прошлого, культурного наследия находятся в центре непреходящих духовных «притяжений» советского народа. Именно поэтому обращение к ним писателей, художников, раскрытие их внутренних связей с нашей эпохой заключают в себе живой дух современности.

Но так же, как история предстает в своем современном восприятии и значении, люди и события нашего времени изображаются художниками социалистического реализма на основе действенного использования принципов историзма. При достаточно широкой разработке этой проблемы в теоретическом и конкретно-аналитическом плане в ней остается еще немало сторон, требующих прояснения, дальнейшего углубленного изучения. Нередко историзм художественного отражения действительности в литературе социалистического реализма рассматривается как обозначение примет, особенностей времени, на протяжении которого происходят события, описываемые в том или ином произведении. Очевидно, что к этому свести историзм социалистического реализма никак нельзя. Внешние особенности исторического периода сами по себе еще не раскрывают движения жизни, сущности эпохи. Ограниченный приметами времени, историзм реально перестает функционировать как очень важный принцип социалистического реализма.

Высказывается также точка зрения, что историзм литературы нового типа — это позиция действующих лиц, позиция автора. В этом случае историзм не только сближается, но и во многом сливается с принципом партийности нашей литературы. Возникает вопрос: какая необходимость в том, чтобы однородные или даже

тождественные явления рассматривались в качестве особых, ведущих принципов социалистического реализма? Но все дело в том, что партийность и историзм — при живой и действенной связи между ними — характеризуют собой не одно и то же.

Сейчас часто и в разных аспектах пишут об «осознанном историзме» социалистического реализма. В этой связи высказан ряд интересных мыслей. Однако нельзя не обратить внимания на то, что центр тяжести здесь переносится на момент осознанности, идейной устремленности исторического подхода социалистического реализма в отличие от историзма классической литературы, который будто бы этими свойствами не обладает. Но вряд ли можно согласиться с тем, что историзм Пушкина, Стендаля, Герцена, Некрасова, Чернышевского, Толстого, Ромена Роллана был историзмом стихийным, произвольным. Факты показывают, что историзм многих выдающихся художников прошлого заключал в себе широкие общественные идеи, отличался ясной осознанностью, выступал в определенном, хотя нередко и противоречивом единстве с их глубочайшим анализом и синтезом социальной действительности. Разумеется, время, индивидуальность писателей прошлого с достаточной отчетливостью сказались и в особенностях их историзма, которому, однако, вовсе не присущи качества произвольности. Отсюда, на наш взгляд, следует, что осознанность историзма литературы социалистического реализма нельзя признать той его главной чертой, которая определяет различия между ним и историческим подходом, выраженным в классической литературе.

Если характеризовать эту проблему в теоретико-методологическом плане, несомненным представляется следующее: историзм литературы нового типа состоит прежде всего в том, что он исходит из признания необходимости, неизбежности коренного переустройства современного общества. Строительство социализма и коммунизма он рассматривает как глубоко закономерный процесс, как освобождение человечества от зол и бедствий собственнического отношения к жизни. Историзм социалистического реализма не ограничивается утверждением изменчивости общественной действительности, Окружающего человека мира, не сводится к рас-

крытию этой изменчивости, ее разнообразных форм. Он видит движение жизни в перспективе ее коренного обновления, роста социалистических отношений, роста нового человека.

Постоянное ощущение, учет социальной перспективы ни в какой мере не приходят в столкновение с глубоким пониманием и освещением тех препятствий, острых противоречий, конфликтов, которые возникают на пути человечества к социалистическому обществу, в процессе защиты завоеваний революции, в ходе строительства социализма и коммунизма. Вне раскрытия этих конфликтов и противоречий во всей их сложности невозможно не только изображение реального развития жизни, но неосуществим и показ подлинного формирования, роста ее прогрессивных начал, роста и победы социалистических отношений.

Историзм социалистического реализма часто проявляется в освещении крупных общественных событий, в обрисовке связей и противоречий жизненных процессов, характерных как для близких друг к другу, так и для более отдаленных исторических периодов, конфликтов целых эпох. Тяготение к героико-эпическому, эпическому повествованию составляет существенную сторону литературы нового типа. Но к этим особенностям ее проза, разумеется, никак не сводится. Она включает в себя, как известно, и многие другие жанровые, стилевые начала, в том числе сатиру, документальную, лирическую прозу и т. д. Точно так же для новой лирики, драмы характерно свое жанрово-стилевое многообразие. Историзму социалистического реализма не свойственна избирательность в отношении жанров и стилей. Его «присутствие» ясно сказывается в различных жанрово-стилевых образованиях.

Свое отчетливое выражение историзм литературы нового типа находит как в раскрытии «масштабных» явлений, зримых общественных перемен и сдвигов, так и в изображении повседневной жизни, духовного мира человека. Общая перспектива развития выявляется здесь прежде всего в том, какие проблемы волнуют людей, каково содержание их обычного бытия. Она, эта перспектива, проявляется и в самом движении характеров. В каких бы связях и отношениях эту особенность литературы нового типа ни рассматривать, очевидно,

что это историзм общественного переустройства, духовного обновления человека.

Следует подчеркнуть, что исторический подход социалистического реализма, так же как и другие основополагающие его принципы — народность, партийность, получает в творчестве отдельных мастеров слова свое индивидуальное преломление. И это ни в какой мере не противоречит сущности, общим свойствам ведущих принципов. Сохраняя свое фундаментальное значение, принципы эти раскрываются в произведениях крупных художников своими различными сторонами, гранями.

В теоретических работах последних лет много уделяется внимания вопросу о возможностях социалистического реализма. Суждения по этому поводу часто имеют довольно абстрактный характер; они обычно мало опираются на анализ конкретного литературного материала. Не оспаривая известной целесообразности рассмотрения этой проблемы в общем плане, нужно, однако, сказать о том, что до сих пор остаются во многом не исследованными реальные процессы развития социалистического реализма как метода и направления на современном этапе его роста.

Между тем в разных отношениях очень важным является изучение того значительного обогащения метода социалистического реализма, которое выражено в произведениях современных талантливых его представителей. Столь же необходимо и глубокое обобщение больших творческих завоеваний современной литературы социалистического реализма, художественных открытий, сделанных крупными мастерами слова.

Неоднократно высказывалась мысль, что при разработке проблем социалистического реализма, его теории необходимо учитывать творческий опыт не только советской многонациональной литературы (хотя и он изучается еще далеко не в полной мере), но и опыт, накопленный литературами социалистических стран, сторонниками социалистического реализма — писателями других стран мира. При отдельных удачных попытках освоение этого огромного художественного массива продвигается сравнительно медленно. Тут сказываются серьезные трудности, возникающие на пути, трудности, связанные в первую очередь с самим объемом литературного материала. Очевидно, что отдельные вторжения в

эту область, взятую в целом, не принесут всех желаемых нами результатов. Наряду с уже ведущимися исследованиями здесь необходимы новые коллективные усилия критиков и литературоведов. Организацию их труда над этими проблемами, думается, могли бы взять на себя Институт мировой литературы им. А. М. Горького и Совет по критике Союза советских писателей.

Усложнение задач литературной критики предопределяет необходимость совершенствования ее методологии. Известно, что социалистический реализм как метод является надежным путем творческой деятельности как писателей, так и критиков. Однако различия в объекте и характере творческого труда обуславливают своеобразие претворения его основных принципов в критике и литературе. Руководствуясь принципами социалистического реализма, литературная критика сочетает их с применением положений марксистской научной методологии. Очевидно, что между теми и другими не существует внутренних противоречий, хотя они, разумеется, отнюдь не тождественны друг другу. Успешное сочетание этих двух начал в немалой степени зависит от идейно-теоретической вооруженности критика, его таланта, мастерства, так же как плодотворное использование метода социалистического реализма в литературе тесно связано с идейным горизонтом, общественной позицией, талантом писателя.

Отмечая различия в претворении принципов социалистического реализма в литературе и критике, следует подчеркнуть следующее: в то время как писатель изучает действительность, ее развитие и на этой основе воплощает в слове мир образных обобщений, критик исследует художественное творчество, сущность, значение созданных писателем обобщений, их связи с жизнью. Но как для писателя, так и для критика важнейшим моментом является раскрытие жизненной правды, правды развивающейся действительности.

Иногда задачу критики видят в том, чтобы сопоставить, «сличить» характеры, нарисованные художником, проблемы, поставленные им, с тем конкретным жизненным материалом, который получил отражение в его произведении, определить тем самым достоверность описанного. В этих целях предлагается даже осуществлять командировки критиков к месту событий.

Однако роль критики (и это в достаточной мере очевидно) никак не сводится к установлению той или иной локальной достоверности конфликтов, героев, нашедших свое выражение в литературном сочинении. Известно, что обобщающая сила крупных литературных произведений, значительных художественных образов вовсе не ограничивается той конкретной сферой жизни, которая явилась их первоначальной основой. Крупные творческие обобщения охватывают очень многие социальные, психологические явления, которые нередко весьма отдалены от этой конкретной сферы жизни как в пространстве, так и во времени. С точки зрения локальной достоверности «Тихий Дон» — это повествование о гражданской войне на Дону, в котором правдиво отражены события и люди определенного исторического периода. Характеризуя масштабность, силу художественных обобщений Шолохова, мы справедливо говорим о глубоко современном, общечеловеческом их содержании, о мировом значении творчества писателя. Исторической масштабностью, большой силой обобщения жизни отличаются произведения и ряда других крупнейших советских писателей.

Все это подчеркивает неправомерность локального истолкования действительности как основы жизненной и художественной правды, необходимость при критическом анализе литературных произведений исходить из понимания социалистической действительности в ее целостности, с постоянным учетом ее непрерывного развития. В тесной связи с этим предстает та сторона деятельности критика, которая получает свое выражение в лучших критических работах, — раскрытие объемности, глубины, значимости художественных обобщений, воплощенных как в отдельных произведениях, так и в определенной их совокупности. Очевидно, что объемность и глубина образных обобщений бывают весьма различными. Но для того чтобы охарактеризовать их социальный, эстетический смысл, их действенность, необходимо ясно понимать меру, силу типизации жизни, заключенную в них. Это очень существенно и с точки зрения дальнейшего роста литературы социалистического реализма.

Высказанное в докладе Л. И. Брежнева на XXV съезде партии положение об огромной важности повышения качества и эффективности труда в различных его сфе-

рах для нашей литературы означает широкое обогащение ее произведениями высоких, вдохновляющих идей, ярких художественных обобщений. Л. И. Брежнев особо подчеркнул: «Партийный подход к вопросам литературы и искусства сочетает чуткое отношение к художественной интеллигенции, помощь в ее творческих поисках с принципиальностью. Главным критерием оценки общественной значимости любого произведения, разумеется, была и остается его идейная направленность»<sup>2</sup>. Большие идеи обуславливают не только творческие искания художников, их исследование действительности, но и особенности образного ее отражения. Последовательное осуществление принципов идейности, партийности в литературе сочетается с рельефной, впечатляющей типизацией действительности, поведения, психологии человека. В крупном литературном произведении значительное идейное содержание органически слито с воплощением характерного, тех обобщений, в которых глубоко раскрывается развитие жизни, ее тенденции. Поэтому повышение качественного уровня нашей литературы предполагает углубление ее идейных основ, рост внутренней масштабности образного постижения мира, совершенствование мастерства писателя.

Претворение в практику положений Л. И. Брежнева о качестве и эффективности труда для литературной критики означает прежде всего повышение требовательности ко всем областям своей деятельности, к идейно-теоретическому уровню критических статей и книг. Но это одновременно предполагает и возрастание взыскательности к качеству литературных произведений, взыскательности, которая должна соединяться с доброжелательным и чутким отношением к таланту писателя.

С достаточной отчетливостью выступает сейчас необходимость более глубокого и многостороннего анализа новых явлений нашей многонациональной литературы, анализа, который бы выявлял как непрерывное преумножение идейных, эстетических ценностей, происходящее в ней, так и слабости в отражении и обобщении многообразных процессов жизни советского общества, современного мира. Актуальной остается борьба с серостью, шаблоном примитивизмом, имеющимися в нашей

---

<sup>2</sup> Материалы XXV съезда КПСС, с. 80.

литературе, влиянием чуждых нашему мировоззрению, нашей жизни взглядов. Значительно более широкого освещения требуют процессы взаимосвязей и взаимообогащения советских национальных литератур, процессы развития и укрепления интернациональной основы нашей многонациональной художественной культуры.

В лучших своих работах советская литературная критика является ее проводником, страстным пропагандистом идей Коммунистической партии. Партийность нашей критики получает свое выражение как в оценке того сложного комплекса произведений различных стилей и жанров, который характеризует современный литературный процесс, так и в выявлении, оценке важнейших тенденций развития советской литературы. Очевидно, что раскрытие этих тенденций — положительных и негативных — имеет существенное значение и для самой литературы в плане осмысления ее пути и для широких слоев читателей. Исследуя художественное творчество, наша критика с партийных позиций рассматривает также те явления действительности, которые находят свое образное отражение в литературных произведениях, поддерживает все то, что способствует росту и укреплению советского общества, все передовое в жизни нашего народа.

Принцип народности для критики имеет не меньшее значение, чем для литературы. Недооценка важности его осуществления иногда приводит к серьезным отрицательным последствиям. Хорошо известно, что советская литературная критика в целом имеет своим адресатом как писателей, так и широкие круги читательской аудитории. Однако ориентация на широкую аудиторию временами все еще остается своего рода идеалом. Из осознаваемого, за иногда и просто декларируемого принцип народности должен стать для всех критиков реальным принципом их творческого труда. Для этого необходимо преодоление и той цеховой замкнутости, которая иногда наблюдается в критической среде, и влияния привходящих соображений и встречающихся еще эстетских настроений, взглядов. При этом, думается, следует подчеркнуть, что именно обращение к широкой читательской аудитории, умение писать ясно, глубоко, убедительно требуют высокого профессионализма, который, однако, может дать свои плодотворные результаты лишь тогда, когда автор по-



следовательно проводит принципы партийности и народности.

Очевидно, что принцип народности как в литературе, так и в критике не сводится лишь к ориентации на широкого читателя. Его важнейшую сторону составляет позиция писателя, критика, исследование явлений жизни и литературы исходя из народных стремлений и потребностей. Опираясь в своей деятельности на народные запросы, критика одновременно призвана к тому, чтобы активно воздействовать на читателя в идейно-эстетическом плане, воспитывать у него глубокое понимание литературы. Писатель и критик не могут следовать за неразвитыми, отсталыми эстетическими вкусами, сказывающимися в отношении к различным литературным явлениям. В Программе Коммунистической партии Советского Союза отмечается, что партия систематически проводит и будет проводить работу по воспитанию хороших художественных вкусов.

Очень важным представляется в этой связи систематическое изучение духовных, эстетических потребностей читателей, их восприятия современной художественной литературы, изучение, о котором неоднократно поднимался вопрос; однако в широком масштабе оно до сих пор к сожалению, не организовано.

Несомненна также большая актуальность вопроса об историзме советской литературной критики как об одном из основополагающих ее принципов. Временами анализ и оценка современных литературных явлений довольно резко противопоставляются историческому подходу к литературе. Тем самым историзм как бы исключается из области критики. Согласиться с этим никак нельзя. Вне исторического взгляда на современный литературный процесс, думается, невозможен по-настоящему глубокий анализ литературных явлений нашего времени. При рассмотрении традиций и новаторства в творчестве современных писателей критику постоянно приходится обращаться к литературе прошлого, сопоставлять литературные явления разных исторических периодов. Понимание исторической и художественной перспективы критику весьма необходимо и при анализе новых литературных произведений. Для того чтобы оценить то новое, что они с собой приносят и чем обогащают литературу нашего времени, ему нужно видеть их связи и соотноше-

ния между собой, связи и соотношения с литературой предшествующих этапов.

Историзм советской литературной критики характеризуется, если можно так сказать, двойным напряжением. Он, с одной стороны, учитывает и оценивает историзм писателя в его образном отражении действительности, а с другой — рассматривает само художественное творчество, образные обобщения в определенном историческом соизмерении. Эти два момента связаны между собой, но не идентичны друг другу. Исторический подход к современным литературным явлениям далеко не всегда может и должен проявляться в открытой, развернутой форме, в виде исторических экскурсов и сопоставлений. Но его настоящая реализация в критических работах зримо выступает во внутренней объемности и широте самого анализа художественных произведений, литературного процесса.

Труд талантливого критика — это, разумеется, не механическое объединение ведущих принципов социалистического реализма, а их творческий синтез, который проявляется в живом динамическом исследовании художественного творчества, увлекательном рассказе о его завоеваниях.

Разработка вопросов теории социалистического реализма, продвижение вперед в этой области тесно соприкасаются с совершенствованием методологии литературной критики. В свою очередь то и другое находятся в действенной связи с творческими исканиями литературы социалистического реализма, развитием жизни советского общества. Исследуя проблемы литературной теории, методологии, критики, литературовед, критик должны постоянно иметь в виду насущные вопросы роста нашей литературы, культуры, духовные потребности народа, исходить из них.

## ПРОБЛЕМА АВТОРА И ПУТЬ ПИСАТЕЛЯ

(На материале двух повестей Юрия Трифонова) \*

За последние годы проблема автора становится все более существенной, даже, пожалуй, центральной проблемой литературной науки. Неправильно усматривать в этом (а так нередко делается) некое безусловное новаторство в осмыслении искусства слова. Напомню хотя бы известное рассуждение Толстого (который, надо сказать, даже несколько преувеличивал роль автора):

«Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю; цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету. В сущности, когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: «Ну-ка, что ты за человек?» ...Если же это старый, уже знакомый писатель, то вопрос уже не в том, кто ты такой, а «ну-ка, что можешь ты сказать мне еще нового?..»<sup>1</sup>

Можно было бы привести немало высказываний этого рода. Основополагающий характер проблемы автора был осознан в самых разных аспектах и в прошлом веке и даже еще ранее. Новизна нынешней постановки вопроса состоит лишь в том, что проблема автора

---

\* Статья печатается в порядке обсуждения.

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 286.

стала объектом специального и пристального литературоведческого исследования. Все большее значение приобретает непосредственный анализ самих форм воплощения автора в произведении, различных типов соотношения автора и персонажей и т. п.

Это связано, в частности, с явным усложнением или, вернее будет сказать, нарастающей изощренностью «роли» автора в новейшей литературе. Для искусства слова XX века характерна, в частности, своего рода игра с феноменом автора, что естественно, привлекает особое внимание к самой проблеме. Но ошибочно, на мой взгляд, распространенное мнение, согласно которому проблема автора возникла лишь в связи с новейшей — или хотя бы новой — литературой.

Уместно привести здесь замечательное размышление Николая Заболоцкого о древнейшем творении русской литературы — «Слове о полку Игореве». В письме от 20 июня 1945 г. он писал из Караганды: «Сейчас, когда я вошел в дух памятника, я преисполнен величайшего благоговения... Невольно хочется глазу найти в нем знакомые пропорции... Напрасен труд!... Все в нем полно особой нежной дикости, иной, не нашей мерой измерил его художник...

Есть в классической латыни литые звенящие, как металл, строки; но что они в сравнении с этими страстными, невероятно образными благородными древнерусскими формулами... Читаешь это Слово и думаешь: какое счастье, боже мой, быть русским человеком!»<sup>2</sup>

Здесь выразилось точное ощущение достигшего зрелости поэта: он видит суть целого именно в художнике, то есть в авторе. Это ярче всего, быть может, воплощено в восклицании: «Какое счастье, боже мой, быть русским человеком!» — то есть соотечественником, соплеменником автора «Слова о полку Игореве».

И нет сомнения, что глубокое исследование проблемы автора «Слова» способно дать очень ценные плоды. Мне могут напомнить, что вопрос об авторе «Слова» не раз ставился в нашей науке. Но здесь как раз и обнажается существо вопроса. В довольно многочисленных работах об авторе «Слова» речь шла почти исклю-

---

<sup>2</sup> Заболоцкий Н. Избранные произведения в 2-х т., т. 2. М., 1972, с. 297—298.

чительно о человеке, создавшем «Слово», а не об авторе как компоненте самого этого произведения (притом чрезвычайно существенном и, возможно, даже основополагающем компоненте).

На материале такого произведения, как «Слово о полку Игореве», о создателе которого достоверно почти ничего не известно, особенно очевидно выявляется принципиальное различие двух феноменов: автора как реальной личности, создавшей произведение, и автора как компонента самого произведения. Если мы располагаем очень скудным материалом для изучения первого из этих феноменов, то для познания второго у нас есть почти все (затруднения здесь состоят лишь в том, что в тексте «Слова» остались «темные» места, вызвавшие целый ряд противоречивых толкований). И мы недостаточно ясно и глубоко представляем себе автора во втором значении этого термина только потому, что широкое исследование «Слова» как собственно художественного явления началось сравнительно недавно и нужно еще очень многое сделать в данном направлении.

В этой статье речь пойдет исключительно об авторе во втором значении, об авторе как чисто художественном феномене.

Проблема автора глубоко исследована в ряде работ М. М. Бахтина: «Проблемы поэтики Достоевского» (М., «Советский писатель», 1963), «К методологии литературоведения» («Контекст. 1974»), «Проблема текста» («Вопросы литературы», 1976, № 10) и др. В этих работах дано прежде всего принципиальное разграничение проблем автора и образа автора — образа, который в той или иной мере отражает реальный облик автора-человека.

Образ автора — это один из образов произведения, созданный реальным автором подобно тому, как он создал и все другие образы. Этот образ может выступить как полноценный образ непосредственного героя — участника действия (что особенно характерно для автобиографических повествований), как образ рассказчика, повествователя (разумеется, образ рассказчика далеко не всегда является образом автора; нередко автор

изображает совершенно независимого от него или даже несовместимого с ним повествователя), как образ лирического героя и т. п.

Но во всех этих случаях перед нами именно образ, подобный другим образам произведения. Между тем автор всегда выступает в произведении и как изображающая сила, и как творческий субъект произведения. Сущность этого художественного феномена с особенной отчетливостью выявляется именно на материале образа автора. Ведь автор как творческий субъект воплощается и в этом изображении самого себя. И воплощается он уже не в форме образа, но в форме голоса автора — голоса, который проникает всю цельность произведения.

Голос автора реализуется с разной степенью отчетливости и чистоты. Он присутствует не только в повествовании, но и в речи (и тем более в несобственно-прямой речи — скажем, во «внутренних монологах») героев произведения. Нередко он целиком вплетается в голос героя или рассказчика, даже как бы растворяется в этих голосах, и его очень трудно уловить и выделить (так, например, растворяется голос автора в голосе героя «Подростка» Достоевского или в голосе рассказчика Рудого Панька из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя).

И все же голос автора так или иначе всегда выражается в произведении (нередко даже помимо воли самого автора), ибо он представляет собою необходимую художественную объективацию автора, без которого вообще немислимо произведение.

Воспринимая любое произведение, мы неизбежно воспринимаем и его автора, хотя далеко не всегда отдаем себе отчет в том, как и откуда он предстает перед нашим эстетическим сознанием. Задача исследователя состоит в том, чтобы уловить и аналитически выявить голос автора, пронизывающий произведение, и, далее, творчество писателя в целом.

Такой анализ имеет первостепенное значение, ибо именно в голосе автора объективно воплощены видение, понимание и оценка созданного в произведении художественного мира и составляющих его отдельных образов, — в том числе и образа самого автора, если он имеется в произведении.

Выше уже говорилось, что слово «автор» выступает здесь как обозначение художественного феномена, а не реальной человеческой личности. Но в чем отличие «художественного» автора от реального? Прежде всего в высшей ответственности суждений и оценок. Предельная ответственность как бы диктуется той исключительной свободой, которую предоставляет сфера художественного творчества. Во всех сферах реальной жизни автор, как и всякий человек, ограничен сетью практической необходимости. Его высказывания неизбежно подчиняются созданной не им жизненной ситуации. Между тем художественный мир произведения создает он сам, по своей свободной воле. Но именно эта дарованная искусством уникальная свобода требует величайшей ответственности; иначе она теряет свой смысл. Даже небольшая доза лжи, фальши, легкомыслия здесь нетерпима.

Уместно напомнить еще одно известное размышление Толстого: «В жизни ложь гадка, но не уничтожает жизнь, она замазывает ее гадостью, но под ней все-таки правда жизни... но в искусстве ложь уничтожает всю связь между явлениями, порошком все рассыпается...»<sup>3</sup>

Речь идет прежде всего о голосе автора, ибо в произведении могут быть изображены безусловно ложные, фальшивые герои, и именно голос автора призван обнажить эту лживость.

С определенной точки зрения можно рассматривать литературное произведение вообще как единство двух основных компонентов — системы образов и проникающего ее голоса автора. Компоненты эти находятся в сложном соотношении; сплошь и рядом читатели, а также и литературоведы обнаруживают существенные и даже острые противоречия между ними. Можно было бы привести бесчисленные примеры споров с автором, который, по мнению читателей и литературоведов, неверно понимает и оценивает те или иные созданные им образы. Достаточно напомнить продолжающуюся до наших дней полемику вокруг тургеневского Базарова или шолоховского Григория Мелехова.

---

<sup>3</sup> Л. Н. Толстой о литературе, с. 159.

Вообще проблематика, связанная с соотношением голоса автора и созданного им художественного мира, исключительно богата и многогранна.

В этой статье я подробно останавлиюсь только на одной стороне дела. Речь пойдет о проблеме и з м е н е н и я, р а з в и т и я автора (и, конечно, объективирующего его голоса автора) на протяжении творческого пути писателя и, соответственно, изменения его отношений к создаваемым им образам.

Я обращаюсь к этой проблеме, в частности, потому, что она до сих пор почти не затрагивалась в теоретико-литературных работах. А проблема эта, как мне представляется, чрезвычайно существенна — и не только в теоретическом, но и в непосредственно творческо-практическом плане.

В качестве материала для постановки указанной проблемы я избрал две повести известного современного писателя Юрия Трифонова — «Студенты» (1950) и «Дом на набережной» (1975). Выбор этот далеко не случаен. Перед нами довольно редкое явление: один и тот же писатель через четверть века вновь обратился к воссозданию той же самой жизненной ситуации и, более того, построил в новой повести примерно ту же общую систему образов. Эта близость позволяет • особенной ясностью видеть совершившееся за четверть века развитие голоса автора.

Есть и еще одно немаловажное обстоятельство, побуждающее меня обратиться именно к этим произведениям. В них воссоздаются события, развернувшиеся на филологическом факультете московского высшего учебного заведения на рубеже 1940—1950-х годов. В это время я сам учился на филологическом факультете Московского университета и, более того, принимал весьма активное участие в ситуации, вполне аналогичной той, которая воссоздана в повестях Ю. Трифонова. Словом, жизненный материал, легший в основу «Студентов» и «Дома на набережной», знаком мне отнюдь не по наслышке, что, естественно, облегчает мою задачу.

Наконец, Ю. Трифонов принадлежит к писателям, которые охотно рассказывают о своей работе. Он опубликовал статьи, интервью и даже книгу, посвященные истории его произведений. Это опять-таки помогает уяснению интересующей нас проблемы.



Нельзя не упомянуть и о том, что в обеих повестях речь идет о литературоведах. И вполне уместно поговорить об этих повестях в «Контексте» — нашем литературоведческом ежегоднике. В ходе этого разговора неизбежно будут затронуты вопросы истории советской науки о литературе.

При первом, чисто читательском восприятии двух повестей Ю. Трифонова их близость, пожалуй, не очень уж бросается в глаза. Существенно различны манера повествования, сюжетная и композиционная организация (во второй повести, в частности, гораздо более сложная), психологический облик героев и т. д. Но при более внимательном и углубленном чтении обнаруживается несомненная близость основной структуры содержания «Студентов» и «Дома на набережной», близость, которая, кстати сказать, подчас выступает и совершенно открыто, во внешних чертах героев и обстоятельств действия (об этом еще пойдет речь).

Мы вынуждены начать с характеристики основных моментов содержания обеих повестей, ибо без этого невозможно подойти к интересующей нас проблеме.

В центре названных повестей Ю. Трифонова — однородная, в общем, коллизия студента и преподавателя, профессора, которого в конце-концов освобождают от работы за неправильные, с точки зрения тех или иных лиц, позиции. Герой «Студентов» Вадим Белов и герой «Дома на набережной» Вадим Глебов, каждый по-своему, играют очень существенную роль в печальной судьбе профессоров Козельского и (во второй повести) Ганчука. Близость коллизий как бы подчеркнута еще и тем, что оба профессора являются руководителями научного студенческого общества, в работе которого участвуют и Белов, и Глебов.

Центральные линии в обеих повестях осложнены любовными историями Белова и Глебова и, во-вторых, отношениями этих главных героев с близкими друг другу в целом ряде моментов героями авантюристического склада — Сергеем Палавиным (в «Студентах») и Львом Шулепниковым (в «Доме на набережной»).

Но мы можем здесь не касаться специально этих линий повествования, ибо наша задача отнюдь не в

целостной характеристике рассматриваемых произведений, но в исследовании проблемы голоса автора, который достаточно полно выражается в каждой повествовательной линии и тем более в центральной.

Итак, герой первой повести Ю. Трифонова Вадим Белов на рубеже 1940—1950-х годов учится на филологическом факультете. Это ничем особенным не выделяющийся студент. На протяжении повести многократно заходит речь об отсутствии у Белова какой-либо одаренности: «У него не было такого счастливого дара к языкам (хотя Белов готовится стать филологом! — В. К.), каким обладал Сергей. То, что Сергей схватывал на лету, давалось Вадиму ценой многочасовых упражнений»<sup>4</sup>. Или: «Слух у Вадима был неважный, и все-таки он пел, и по временам даже довольно громко». Или: «У тебя, Сережка, просто талант какой-то! — искренне говорил он другу. — Как ты скоро с людьми сходишься!» (сам же Белов, хотя и собирается быть педагогом, сходится с людьми очень трудно) и т. д., и т. п.

Точно так же подчеркнута в повести крайне слабая осведомленность Белова в сфере культуры. О посещении Третьяковской галереи: «Состязались: кто лучше знает художников. Сергей всегда знал лучше...» Об артистах театра: «Лена (возлюбленная Белова. — В. К.) знала почти всех... Вадим был позорно малосведущ в этой области» и т. д.

Но «бесталанность» и «необразованность» Белова постоянно переосмысляются и переоцениваются голосом автора. Белов говорит:

«— Я всегда работаю медленно, ты же знаешь.

Да, он работал медленно, упорно и кропотливо, постепенно подчиняя себе материал, — и не умел иначе. Сам себя он называл тугодумом, и ему казалось, что его метод и стиль слишком тяжеловесны, скучны, обыкновенны, что он никогда не сумеет в своих работах блистать легкостью языка, полемическим задором, неожиданной и остроумной мыслью...»<sup>5</sup>

В выделенных словах особенно отчетливо проступает

---

<sup>4</sup> Здесь и далее цитируется по первому книжному изданию: *Трифонов Юрий*. Студенты. М., 1951.

<sup>5</sup> Разрядка в цитатах из повестей Ю. Трифонова здесь и далее моя (кроме специально оговоренных случаев). — В. К.

позиция автора, утверждающего, в сущности, что иначе и не должно быть, что только такой человек, как Белов, способен достичь подлинных вершин в науке. С другой стороны, вбирая в себя беспощадные беловские самооценки (тугодум, тяжеловесны, скучны и т. п.), голос автора стремится выявить высочайшую скромность героя.

Обратный, по сути дела, смысл внедряет голос автора и в следующую фразу: «Ему казалось, что для того, чтобы быть настоящим ученым, необходимо иметь такое множество разнообразных дарований, о котором ему, тугодуму, не приходилось и мечтать».

Одновременно голос автора «разоблачает» внутреннюю несостоятельность явно одаренных героев повести — Сергея Палавина и Лены Медовской, которые в конечном счете терпят полный крах, и, кстати, именно лишенный талантов Белов помогает им вновь становиться на ноги.

Позиция автора достаточно ясна: побеждают не талант и культура, но, так сказать, добродетель и упорство. И в этой позиции можно даже усмотреть своего рода гуманизм: ведь как быть тем, кто лишен таланта? Неужели, несмотря на все свои усилия и самые добрые намерения, такие люди вынуждены оставаться далеко позади?

В действительности проблема таланта гораздо более сложна. Именно в те времена, когда вышла повесть Ю. Трифонова «Студенты», Пришвин писал: «Талант есть у всех, только его надо знать, а когда говорят «бездарь» — это значит, человек изменил своему таланту, а претендует быть кем-то: это претендент на чей-то трон, и я его терпеть не могу»<sup>6</sup> (разрядка моя.— В. К.)

В начале 1950-х годов Вадим Белов очень многими был воспринят как безусловно «положительный» герой. Но если разобраться глубже, к нему вполне применимы слова Пришвина. И поскольку Вадим Белов претендует на роль, которая не соответствует его личностным качествам, он предельно безличен, он «никакой».

В книге о своем писательском пути Ю. Трифонов

---

<sup>6</sup> Пришвин М. Незабудки. М., 1969, с. 72.

признается: «Сейчас из романа «Студенты», которым набита целая полка в моем шкафу, я не могу прочесть ни строки. Даже страшно внять в руки. Были бы силы, время и, главное, желание, я бы переписал эту книгу заново от первой до последней страницы.

Но — зачем? Не надо возвращаться к тому, что ушло. Это все равно что пытаться наяву переделывать нечто, существующее лишь во сне...»<sup>7</sup>

И в самом деле не стоило бы, быть может, вообще говорить об этой уже давней книге, если бы... если бы Ю. Трифонов так бы и не «переписал» ее заново. Но он все же в той или иной степени сделал это в «Доме на набережной» — может быть, совершенно бессознательно.

В одном интервью Ю. Трифонов заметил: «Мне не приходилось задумываться, есть ли у меня какая-нибудь сквозная тема или сквозная нравственная идея... Надо искать объяснение где-то в подсознании, в подкорке»<sup>8</sup>.

По-видимому, именно в этой самой «подкорке» следует искать объяснения того, что имя героя «Дома на набережной» — Вадим Глебов — так перекликается с именем героя «Студентов» — Вадим Белов («Глебов» — ведь это почти анаграмма фамилии «Белов»), что герои эти — ровесники, что оба выросли в Москве около «большого дома» на Берсеневской набережной и занимались в детстве «закалкой воли», шагая по узкому парапету этой набережной, что позднее они в одно время учатся на одном и том же факультете и участвуют в совершенно аналогичных историях с профессорами.

Вадим Глебов, подобно Белову, не проявляет никаких талантов, и рядом с ним — такой же удачливый, как Сергей Палавин, друг-враг Левка Шулепников: «Ну почему, к примеру, ему и то, и это, и все легко, бери голыми руками, будто назначено каким-то высшим судом? А Глебову до всего тянуться, все добывать горбом, жилами, кожей...»<sup>9</sup> Даже ради какой-нибудь библиографии Глебов «работал ночами».

---

<sup>7</sup> Трифонов Юрий. Продолжительные уроки. М., 1975, с. 37.

<sup>8</sup> «Вопросы литературы», 1974, № 8, с. 181.

<sup>9</sup> Здесь и далее цитируется по тексту журнала «Дружба народов», 1976, № 1.

Итак, перед нами близкие образы. Но голос автора звучит в повести «Дом на набережной» совершенно по-иному, чем в «Студентах». И, пожалуй, с наибольшей резкостью оценивается здесь безличность Глебова, которая в Белове истолковывалась, в сущности, как достоинство... Своего рода высшей точкой «разоблачения» Глебова является такая характеристика: «Он был совершенно н и к а к о й ... Но это, как я понял впоследствии, редкий дар: быть н и к а к и м . Люди, умеющие быть гениальнейшим образом н и к а к и м и , продвигаются далеко» (разрядка Ю. Трифонова). Все это вполне можно отнести и к Белову...

Обратимся теперь к центральным коллизиям повестей Ю. Трифонова. Вадим Белов выступает против профессора Козельского, Вадим Глебов — против профессора Ганчука.

Козельский «первое время нравился Вадиму — главным образом колоссальной своей памятью и многознанием. Козельский никогда не читал по конспекту... Иногда он цитировал наизусть целые страницы прозы».

Но Козельский, увы, требовал такого же многознания от студентов: «Вскоре Вадим убедился, что сдавать зачеты Козельскому очень нелегко». На студента обрушивался «ливень... вопросов: где? когда? в каком журнале? как полное название журнала?» и т. п. И Вадим Белов делает вывод: «Формалист он, кладовщик от науки — вот он кто!»

Но этого мало. На экзамене Белов утверждает, что Гоголь впервые «вывел в мировую литературу образ «маленького человека». Козельский вполне резонно возражает ему: «Русская литература достаточно грандиозна, не надо ее подмазывать. До бедного чиновника Акакия Акакиевича был уже бедный учитель Сен-Пре, и бедный Ансельм Гофмана, и герои Стерна».

Но студент Белов даже не вдумывается в суть вопроса. «Я прав, и я чувствую в себе силы доказать свою правоту... Что создано в мире выше русского реализма?.. Русский реализм вырастил Горького, которому не было и нет равных ни в одной стране!.. В обществе (имеется в виду НСО.— В. К.) — это не на экзамене, там в полный голос поговорим...»

На заседании НСО Белов говорит так: «Козельский... равнодушный к нам человек... И относится он к нашему обществу так же, как к новой литературе — иронизирует в душе. Я в этом на сто процентов убежден... Он не считает советское литературоведение наукой!»

Затем на комсомольском собрании Белов заявляет: «Я предлагаю поставить перед деканатом вопрос о методе преподавания профессора Козельского. И мы докажем свою точку зрения на Ученом совете».

После собрания Козельский говорит Белову: «Извольте доказать ваши слова: вы называли мои лекции безыдейными и даже немарксистскими!..

Вадим помнил, что слово «немарксистские» он ни разу не употребил в своем выступлении, но это в сущности, не имело значения... И, сразу насупившись, он сказал со злой решимостью: — А по-вашему, безыдейные — это еще не значит немарксистские?»

В партийном бюро Белов говорит: «Козельский по моему, неподходящая фигура для руководителя общества. Почему бы не заменить его?» И вот уже декан факультета Мирон Сизов самокритически замечает: «Студенты, оказывается, узнали его лучше», — и отдает приказ об увольнении Козельского с работы за формализм, низкопоклонство и безыдейность, выявленные прежде всего Вадимом Беловым.

Козельскому предоставлено в повести слово для защиты — в его последнем разговоре с деканом Сизовым. Но голос автора высвечивает несостоятельность его самооправданий.

Вот ответ Козельского на обвинение в «низкопоклонстве перед литературой буржуазного Запада»: «Какая-то казуистика! — бормочет Козельский, вскидывая одно плечо. — ... Боже мой! И я низкопоклонник!.. Я русский человек до последнего ногтя, всей душой, и я люблю Россию, русское искусство, ну... больше жизни!.. Ты знаешь, что в восемнадцатом году отец предлагал мне Францию, но я отказался. И он уехал, а я остался с революцией, с Россией... с тобой, Мирон!..»

Голос автора внедряется в этот монолог героя, делая его излишне напыщенным и в то же время жалким (чего-де уже восхвалять себя за то, что не бро-

сил родину). И сам Козельский, как бы чувствуя эту деформацию своего голоса, замечает тут же: «Вот, уже становлюсь смешным».

В самом конце разговора Козельский произносит совсем уже жалкие слова: «...Я был честен... Любил свою работу... А это главное... Или ты сомневаешься?»

Мирон Сизов подводит итог: «Я не сомневаюсь. Но, видишь, Борис, наш век — это век такой невиданной, величавой принципиальности, когда малейший уклон мгновенно превращается в неудержимое падение».

Своего рода яркое проявление «низкопоклонства» Козельского — его восторги над книгой, которую он показывает Белову: «Вы понимаете, редчайший экземпляр! — ...сказал он, подняв к Вадиму необычно сияющее, помолодевшее лицо. — То, что я искал годы! Книга о Ринуччини, поэте и балетмейстере... О, Ринуччини — это был знаменитый итальянский поэт, создатель речитатива, вернее, возродивший античный греческий речитатив...

— Вы интересуетесь балетом? — спросил Вадим. Надо же было что-то сказать в ответ на эту тираду» (которая, по оценке голоса автора, продиктована пустым низкопоклонством).

Оттавио Ринуччини, выдающийся деятель итальянского барокко, вошел в историю мировой культуры как родоначальник европейской, а значит, и русской оперы<sup>10</sup>, и, конечно, можно и нужно чтить его, не рискуя впасть в какое-либо «низкопоклонство». Но голос автора пренебрежительно третирует восхищение Козельского.

Надо сказать, что образ Козельского в его объективных чертах обрисован в повести весьма точно. Ю. Трифонов вспоминает, что Твардовский говорил ему после публикации повести: «Не спешите с новой вещью. Изучайте людей... Когда будете знать их так же хорошо, как вы знаете своего профессора Козельского...»<sup>11</sup>

<sup>10</sup> С балетом здесь получилась странная ошибка, особенно если учесть, что тут же говорится о речитативе, то есть компоненте оперы. Очевидно, в сознании автора как-то смешались Ринуччини и Бальтазарини, которого действительно можно назвать создателем балета.

<sup>11</sup> *Трифонов Юрий*. Продолжительные уроки, с. 45.

Да, в образе Козельского запечатлелось верное знание его «прототипов». Но с пониманием и оценкой этого образа, выразившимися прежде всего в голосе автора, трудно солидаризоваться. Допустим даже, что те или иные черты профессора можно оценить как «недостатки» и «слабости». Но в повести «отрицательное» значение этих черт крайне гипертрофировано.

И, естественно, беспощадная борьба Вадима Белова против Козельского представлена как своего рода благородный подвиг во имя истины и добра.

В «Доме на набережной» ситуация в этом отношении как бы повернута на 180 градусов. Участие Вадима Глебова в борьбе против профессора Ганчука оказывается низким, подлым деянием, — хотя, в отличие от Белова, Глебов не только не является инициатором «дела» Ганчука, но и выступает против профессора лишь под тяжким давлением других героев.

Тем не менее голос автора, оценивший Вадима Белова безусловно положительно, оценивает Вадима Глебова столь же безусловно отрицательно.

Выше уже приводились нынешние слова Ю. Трифонова о том, что он теперь даже не может читать свою давнюю повесть. В другом месте писатель рассказывает, что «один аспирант, который пишет диссертацию о моих вещах», сообщил ему: «Вы знаете, я сейчас перечитал «Студенты», и это хорошая, искренняя книга». «Я был, признаться, удивлен», — отмечает Ю. Трифонов и добавляет: «Отказываться от своих книг нельзя. Но можно удаляться от них. Иногда — очень далеко... Один мой приятель-поэт говорил: «Трифонов оттаивает вместе со временем»... Эволюция действительно происходила, и довольно существенная; она... связана со многими событиями того времени, которое мы пережили»<sup>12</sup>.

В чем же заключается эта «эволюция»? Как можно понять из сегодняшнего замечания писателя, он за четверть века не изменил своего отношения к образу Козельского. В 1975 г. он напомнил: «Профессор Козельский — из моей повести, злой гений, формалист и низкопоклонник»<sup>13</sup>. Если даже предположить, что здесь

<sup>12</sup> «Вопросы литературы», 1974, № 8, с. 171, 172.

<sup>13</sup> Трифонов Юрий. Продолжительные уроки, с. 45.



только констатируется — был-де у меня такой герой, — все равно естественно было бы ждать какой-нибудь оговорки (скажем: сейчас я написал бы образ Козельского по-иному).

«Оттаивание», о котором говорит Ю. Трифонов, выразилось, как можно предположить, лишь в том, что писатель ныне не одобряет увольнение Козельского с работы. Основание для такого вывода — отношение автора к увольнению героя «Дома на набережной» профессора Ганчука. Хотя в этом герое немало отрицательных черт, голос автора безусловно осуждает его изгнание из института.

Впрочем, быть может, это и не так. Коллизия «Дома на набережной» разворачивается, по сути дела, в чисто моральной, этической плоскости. Ганчук — человек, в общем и целом, честный, «порядочный». Если он и совершал не очень приятные поступки, он все же руководился при этом своими искренними убеждениями, а не корыстными интересами. Между тем герои повести, добивающиеся изгнания Ганчука, — Дороднов, Друзяев и аспирант Ширейко — заведомо бесчестные карьеристы, стремящиеся просто-напросто убрать со своей дороги сильного соперника. Поэтому голос автора, в общем и целом, на стороне Ганчука.

Однако в конце повествования в голосе автора возникает новая нота. Ганчук и его враги в известном смысле уравниваются. Но об этом еще пойдет речь. Сначала необходимо сопоставить коллизии двух повестей с точки зрения их соответствия реальному положению вещей.

В этом аспекте в обеих повестях есть весьма существенные просчеты. Сочиняя по горячим следам событий повесть «Студенты», Ю. Трифонов совершенно верно избрал (я не говорю: понял и оценил) фигуру Козельского. Именно этот тип литературоведа был в центре критических дискуссий рубежа 1940—1950-х годов. Верно выбран и тип, воссозданный в фигуре Вадима Белова, хотя и изображен он с чисто внешней точки зрения. В повести дано, в частности, не подлинное сознание героя, а скорее то, как он сам стремится себя осознать. Так, например, его зависть к талантливому и удачливому приятелю, Сергею Палавину, истолковывается скорее как похвальная скромность (совсем по-ино-

му поданы, скажем, отношения Вадима Глебова и Льва Шулепникова в «Доме на набережной»). Голос автора «Студентов» не поднимается над голосом героя и не углубляется в него; авторский голос как бы только вторит голосу героя.

С полным основанием можно утверждать, что Вадим Белов и Вадим Глебов принадлежат, в общем, к одному типу, но ранний писательский «снимок» с этого типа сделан, так сказать, фотографическим аппаратом, а зрелый — рентгеновским (в этом, несомненно, выразилась «эволюция», о которой говорит Ю. Трифонов).

Итак, тип, изображенный в «Студентах», верен. Но сама роль студента Белова в коллизии повести — он выступает как инициатор и организатор борьбы против Козельского — явно нетипична (это, конечно, не исключает отдельных реальных случаев подобного рода). Гораздо более верно воссоздана роль Глебова, который лишь выполняет указания «старших» — Дороднова, Друзьева, Ширейко. Писатель возложил на плечи Белова столь значительную миссию, надо думать, лишь для того, чтобы еще более «возвысить» своего положительного героя...

А в «Доме на набережной» заведомо нетипична роль Ганчука. То есть сам тип схвачен достаточно верно, но в ситуации рубежа 1940—1950-х годов этот тип литературоведа (Ганчук — герой гражданской войны и литературных боев двадцатых-тридцатых годов и т. п.) вовсе не был характерным «объектом» критики. В повести «Студенты», кстати сказать, роль «ганчуковского» типа литературоведа воссоздана вполне правильно. Декан Мирон Сизов, подводящий итог борьбы с Козельским, во многом напоминает Ганчука.

Ю. Трифонову словно изменили память и чутье: полное недоумение вызывают уже хотя бы те обвинения, которые предъявляются Ганчуку: переверзевщина, меньшевизм, «переучет подсознательного» и т. п. На рубеже 1940—1950-х годов никто и не вспоминал уже эти критические термины рубежа 1920—1930-х годов...

Ошибка писателя прямо-таки загадочна. Но, как представляется, можно ее объяснить. Изобразив в 1950 г. тип Козельского, Ю. Трифонов просто не мог в 1975 г. возвращаться к нему, ибо в этом случае вторая повесть

оказалась бы буквальным «переписыванием» первой. И писатель, надо думать, предпочел пренебречь исторической точностью и заменить тип Козельского Ганчуком...

Но постараемся отвлечься от этих нарушений жизненной правды (недостоверная роль Белова, неуместный тип Ганчука), тем более, что писателя интересует главным образом этическая проблематика изображаемых коллизий. В этом отношении эволюция авторского голоса очевидна.

В «Студентах», как мы видели, этот голос был целиком на стороне Белова, борющегося против Козельского; между тем в «Доме на набережной» голос автора, так сказать, не жалеет сил для принижения Глебова.

С первого взгляда может показаться, что все здесь просто и естественно. Голос автора проделал существенную эволюцию, «оттаял» и «очень далеко» «удалился» от своего первоначального состояния. Четверть века назад в этом голосе не было понимания того, что Белов, обрушивая на Козельского беспощадные обвинения и добиваясь его изгнания из института, ведет себя, мягко говоря, не вполне правильно. Ныне же созревший голос автора дает прямо противоположную оценку поведению Глебова. И нам остается, мол, только с удовлетворением отметить плодотворную эволюцию в этом голосе. А кто старое помянет, тому, как говорится, глаз вон. Зачем вообще возвращаться к давно преодоленной стадии в развитии голоса автора?

Но в действительности все обстоит гораздо сложнее. Ю. Трифонов совершенно верно заметил, что «отказываться от своих книг нельзя», можно только «удаляться от них»<sup>14</sup>.

А это не значит, что предшествующая книга исчезла и что в голосе автора не осталось ее следов.

И здесь мы подходим к самому главному. В «Доме на набережной» нет ни одного намека на существование «Студентов», и все же давняя повесть с несомненной присутствует в теперешней.

Особенно ощутимо это выражается в той роли, ко-

---

<sup>14</sup> «Вопросы литературы», 1974, № 8, с. 172.

торуую играет в «Доме на набережной» образ (речь идет сейчас именно об образе, а не о голосе) автора. Автор (это, конечно, отнюдь не Ю. В. Трифонов, проживающий по такому-то адресу, а художественный образ) — одноклассник и даже приятель Вадима Глебова, пусть он с самого начала и относится к нему настороженно и даже неприязненно. Он тоже герой повести — отрок, а затем юноша с горячими и благородными устремлениями, несколько сентиментальный, расслабленный, но готовый бороться за справедливость. Естественно, он очень рано распознает низость Глебова.

Образ автора не раз появляется в повести, но лишь в плане ее предыстории. В коллизии Глебов — Ганчук он не только не участвует, но вообще как бы не имеет к ней никакого отношения. Автор вновь возникает — уже в облике маститого, умудренного жизнью писателя — в самом конце, в постистории повести (об этом еще пойдет речь). В центральной же коллизии он словно совершенно отсутствует.

Но в этом отсутствии образа автора на «главном участке» повести выражается, если угодно, присутствие «Студентов» в «Доме на набережной». Просто невозможно было поставить автора рядом с Глебовым в центральной коллизии «Дома на набережной», ибо этот герой (автор), каким он является в предыстории, должен был бы беззаветно бороться против Глеба. Но как это совместить с тем, что реальный прототип данного героя во времена, воссозданные в «Доме на набережной», написал «Студентов»?

Может показаться, что выход все же был. Нужно было изобразить автора ослепленным, ничего не понявшим в ситуации и полагающим, что Ганчука действительно следует изгнать из института, — как и Козельского. Однако легко сообразить, что и это решение было немыслимо. Ведь Вадим Глебов, например, прекрасно понимает, что совершает подлость и, более того, долго колеблется, даже мучается, прежде чем ее совершить. Ничего не понимающий автор рядом с ним оказался бы поистине глупцом...

Здесь необходимо коснуться еще одного момента в коллизиях обеих повестей. И в той, и в другой повести есть герои, которые так или иначе пытаются защитить изгоняемых профессоров.

Так, в «Студентах» за Козельского выступают председатель научного студенческого общества Федор Каплин («один из тех многознающих и начитанных юношей, которых еще в школе называют «профессорами», — так довольно иронически характеризует его голос автора) и, с другой стороны, бывший военный моряк Петр Лагоденко. Вначале студент Лагоденко враждовал с Козельским, но когда дело дошло до увольнения, собирается даже организовать коллективное письмо в его защиту.

Но эта позиция оценивается в повести как проявление недомыслия и пустой мягкотелости. Выразителен диалог Лагоденко и редактора стенгазеты, истового правдолюбца Мака Вилькина:

«Лагоденко... сказал очень серьезно:

— Мне жаль его, как человека, как старого профессора...

— А это неверно! — сказал Мак. — Нельзя за него заступаться... Сами обвиняли, критиковали... и теперь все смазать какой-то слюнявой бумажкой!..

— А мне вот жаль его .. Я матрос — понял? И лежащего не бью — понял?.. В конце концов не враг же он?..

— Не матрос ты! Медуза! — тонким, возбужденным голосом крикнул Мак, сердито покраснев, и вышел из комнаты, не дожидаясь ответа».

Заключительная ремарка звучит как приговор, не подлежащий обжалованию.

Есть свои защитники и в «Доме на набережной». В решающий момент, когда Ганчук висит на волоске, они предпринимают тщетные усилия спасти его.

И тут в повествовании происходит нечто странное. Уже говорилось о том, что о б р а з а в т о р а, неоднократно появляющийся в предыстории повести, полностью отсутствует при разворачивании ее центральной коллизии. Но в самых острых, кульминационных сценах повести редуцируется, почти совсем заглушается даже и самый голос автора, который достаточно отчетливо звучит в остальном повествовании.

Я не хочу сказать, что в этих сценах голоса автора нет вообще: это просто невозможно. И все же повествование (ведущееся от третьего лица) почти всецело передоверено Вадиму Глебову. Его голос, его взгляд на вещи безусловно господствует.

Осталось два дня до заседания Ученого совета, на котором решается судьба Ганчука и на котором побуждают выступить Глебова. И вся обстановка изображается через восприятие и самый голос Глебова:

«Оставалось два дня. Глебов все еще не знал, что он будет делать в четверг: и прийти, и не прийти было одинаково невозможно... Неотлучно терзала боль: что делать в четверг?..

Вечером во вторник прибежала Марина Красникова, она из активисток НСО, всегда крикливая, возбужденная, как бы в легком хмелю — общественный темперамент плескал в ней через край...

— Тебе придется выступить от нашего общества, от НСО, потому что Лисакович (председатель НСО. — В. К.) болен, — тараторила Марина. — Вот тут некоторые тезисы...

Глаза Марины горели благородным сочувствием ко всем благородным людям и радостью оттого, что она тоже причастна к благородному обществу. «Ты должен поднять свой голос! Сказать за всех нас! Какое безобразие — студенты не могут защитить своего профессора!» Этот натиск, это сверкание глаз и грозное тыканье пальцем напомнили Глебову друзьяевское (Друзяев — главный организатор борьбы против Ганчука. — В. К.): более чем обязательно (разрядка Ю. Трифонова). По сути, это было одно и то же, тот же террор».

Голос автора существует здесь в конце концов как бы только для того, чтобы со всей полнотой воплотить позицию Глебова и донести его слова и интонации. Так именно и только Глебов создает образ Красниковой. И этот малоприятный образ никак не корректируется голосом автора, хотя в остальном повествовании голос этот достаточно внятен.

Неизбежно получается так, что голос автора в той или иной степени солидаризируется здесь с голосом Глебова (это находит веское подтверждение в эпилоге повести, о чем мы еще будем говорить). Защитники Ганчука — люди не очень-то уж симпатичные, от них не следует ждать чего-то хорошего.

Здесь мне придется обратиться к личным воспоминаниям. Я уже говорил, что мне довелось в студенческие годы пережить события, вполне аналогичные тем,

которые изображены в «Доме на набережной». С доцентом Б., ныне покойным, произошла тогда почти такая же история, как с Ганчуком. Он не был очень уж знаменитым, но мы, тогдашние студенты, высоко его ценили. Доцент умел мыслить, был честным и увлеченным своим делом человеком. Как и Ганчук, он руководил научным студенческим обществом.

Против доцента ополчились люди, весьма похожие на героев «Дома на набережной» — Дороднова, Друзьева и аспиранта Ширейко. Впоследствии «наши» Дороднов и Друзьев — как и герои повести — куда-то «исчезли», но «наш» аспирант Ширейко в конце концов выплыл и даже издал невежественную и, более того, нелепую книжку об одном забытом русском мыслителе прошлого века, ставшую на некоторое время очень модной в среде «интеллектуалов».

Но если гонители Ганчука очень похожи на своих реальных прототипов, то Марина Красникова ничем не напоминает защитников доцента Б. Даже если отвлечься от иронической или, вернее, издевательской интонации глебовского голоса, изображающего Красникову, все равно ее образ недостоверен. Защитники критикуемых в те годы преподавателей отнюдь не принадлежали к заядлым «активистам»; это были люди, прежде всего всерьез увлеченные литературной наукой, а не всплесками «общественного темперамента». В «Студентах», кстати сказать, выступает гораздо более достоверный образ защитника Козельского — Федор Каплин (о нем уже говорилось).

Это, конечно, вовсе не исключает нравственной стороны дела. Борясь против низких гонителей любимого преподавателя, студенты хорошо сознавали, что их враги могут отомстить (и в самом деле отомстили). И борьба эта была (сужу по себе, но уверен, что так было и со всеми) важным нравственным испытанием и закалкой, которая, по-видимому, имеет значение для целой жизни.

Но особенно резко искажена историческая правда в мысли о «терроре» (мысли, собственно, глебовской, но никак не оговоренной голосом автора). Это опять-таки загадочная деталь.

Очень трудно поверить, что автор этого не понимает. И в приравнивании, даже отождествлении характера

действий Красниковой и Друзьева («одно и то же, тот же террор») выразилось не реальное положение вещей, а только позиция автора.

Эта позиция обнажается на заключительных страницах повести. Изгнанный из института, Ганчук подводит итог: «А знаете, в чем ошибка? В том, что в двадцать восьмом году мы Дороднова пожалели. Надо было добить».

Эти слова успокоили Глебова: он понял, что старик остался тем же, что был. Значит, все, что делалось, было правильно» (разрядка Ю. Трифонова).

Голос автора опять-таки не корректирует это утверждение. Более того, он вскоре вызывает на сцену образ автора — уже давно созревшего, «всепонимающего» писателя, который встречается с состарившимся Ганчуком. Со своего рода еклезиастических высот взирает автор на суету своих героев. В свете завершающей сцены на кладбище все участники коллизии по сути дела приравняются. Сама «литературоведческая ситуация» рубежа 1940—1950-х годов предстает как некая паучья возня (Ганчук и Дороднов — это всего лишь пауки в банке).

Таков результат четвертьвековой эволюции голоса автора. Это в «Студентах» он по молодой еще наивности был на чьей-то стороне — конкретно — Вадима Белова (внутренне близкого Глебову), а теперь он неизмеримо выше всех этих пустых страстей.

Иначе и невозможно истолковать движение голоса автора в повести. Самый образ автора переживает ту же эволюцию: от романтического «мечтателя» в юности до перегоревшего и со снисходительным спокойствием взирающего на людскую суету «мудреца».

Художественное произведение — что бы там ни говорили — всегда претендует на полноту воссоздания избранной жизненной ситуации. Еще Аристотель совершенно точно сказал, что «поэзия говорит об более общем, история — о единичном»<sup>15</sup>.

Но в повести нет и намек на то, что рядом с друзьевыми и ганчуками на филологических факультетах преподавали тогда и уже названные выше выдающиеся литературоведы — и, скажем, М. М. Бахтин, С. М. Бон-

<sup>15</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 68.



ди, Н. К. Гудзий, Д. С. Лихачев, М. М. Морозов, А. П. Скафтымов, А. А. Смирнов, А. В. Чичерин и многие другие. Они не имеют ровно никакого отношения к друзьявым и ганчукам (скорее уж к козельским). Нельзя не заметить, что в повести, по сути дела, искажено реальное положение тогдашнего литературоведения. Но это уже особая проблема.

Если бы в «Доме на набережной» — хотя бы даже на втором плане — возник образ литературоведа того типа, о котором я говорю, еклезиастическая тональность голоса автора была бы полностью подорвана.

Но этого не произошло и не могло произойти, как я полагаю, потому, что в голосе автора «Дома на набережной» не преодолен голос автора «Студентов». Уже говорилось, что определенная «эволюция» за четверть века произошла. Но для того, чтобы эта эволюция стала по-настоящему плодотворной, необходимо было сознательно и открыто, так сказать, не щадя самолюбия, преодолеть прежний голос, рассчитаться с ним.

К сожалению, писатель думает иначе. Он, как помните, говорит о «Студентах»: «Не надо возвращаться к тому, что ушло. Это все равно что пытаться наяву переделывать нечто, существующее лишь во сне...»<sup>16</sup>

Здесь отчетливо выступает неожиданное совпадение с размышлением Глебова после его выступления против Ганчука: «...Он старался не помнить. То, что не помнилось, переставало существовать. Этого не было никогда... В самом деле, а было ли?»

Но «Студенты» были — и не только в личном опыте автора. Эта повесть, изданная впервые в 1950 г., была удостоена высшей тогдашней премии, получила десятки похвальных печатных откликов, обсуждалась на сотнях студенческих собраний, многократно переиздавалась, и общий ее тираж только на русском языке достиг миллиона экземпляров; последнее ее издание вышло в 1960 (!) году.

Повесть сама стала чрезвычайно весомым фактором в той самой «литературоведческой ситуации», которая воссоздана в «Доме на набережной», и играла роль довольно сильного оружия в руках друзьявых и ширей-

---

<sup>16</sup> Трифонов Юрий. Продолжительные уроки, с. 37.

ко. Доцента, о котором я рассказывал выше, изгоняли из университета уже после выхода «Студентов», и «наши» друзья и ширейко называли его «Козельским»...

Можно с полным основанием сказать, что при возвращении к воссозданию «литературоведческой ситуации» того времени просто-таки нельзя не коснуться в том или ином плане повести «Студенты» — слишком значительна была ее роль. Хорошо помню, что иные мои однокурсники, согласившиеся с нападками на доцента Б., ссылались на эту повесть...

И вполне закономерно, что «Студенты», как я стремился показать, незримо присутствуют в «Доме на набережной» и в тех или иных отношениях определяют голос автора. Новый, переживший «эволюцию» голос автора не очищен от смысла прежнего голоса автора.

Поэтому действительно плодотворного развития голоса автора, как я полагаю, за четверть века писательского пути Ю. Трифонова не произошло. «Эволюция» оказалась не такой уж глубокой и подлинной. Главный, пожалуй, результат этой «эволюции» выразился в понимании и оценке образа Вадима Глебова. Если Вадим Белов в голосе автора представлял как высоко положительный герой, то Вадим Глебов даже сам осознает свой поступок как подлость. Это должен был в той или иной мере сознавать и Белов, но он не просвечен, так сказать, рентгеновскими лучами.

Но голос автора не осмелился, если можно так выразиться, открыто выступить рядом с голосом Глебова в кульминационных сценах. Он предпочел устраниваться вообще. И это принизило общий смысл повести.

Уже цитировалось признание Ю. Трифонова: «Мне не приходилось задумываться, есть ли у меня какая-нибудь... сквозная нравственная идея». По-видимому, такая «бездумность» неуместна в деле писателя...

Еще до появления «Дома на набережной» критика обратила внимание на характерные недостатки прозы Ю. Трифонова. И. Золотусский писал, что повести Трифонова целиком подчинены «правилам логической игры» и потому «не бьют по совести»<sup>17</sup> (хотя вроде бы и пре-

---

<sup>17</sup> «Комсомольская правда», 1972, 12 февраля.

тендуют на это). А Л. Аннинский писал об основных героях Трифонова: «От бескорыстия этих потомственных интеллигентов» веет «фарисейством»<sup>18</sup>.

Эти качества еще резче выступили в «Доме на набережной» — особенно если воспринимать эту повесть в соотношении со «Студентами». Ведь «Студенты» и «Дом на набережной» — это как бы две партии в одну и ту же «игру» но, так сказать, «с разными козырями»...

Возвращусь к тому, с чего начался разговор. Искусство требует от автора и, конкретней, от голоса автора в произведении величайшей ответственности. Недопустимо, в частности, хоть в какой-то мере забывать обо всем пути писательской деятельности, об его вехах и поворотах. В деятельности писателя, как и в самой жизни, ничто не проходит бесследно. И в голосе автора — как и в голосе жизни — неизбежно остаются отпечатки всего испытанного.

В этом смысле развитие (вернее сказать, «недоразвитие») голоса автора, которое я стремился выявить в сопоставлении двух повестей Юрия Трифонова, в высшей степени поучительно.

Разумеется, эти повести — только более или менее удачный материал для обсуждения избранной мной проблемы. Сама же проблема гораздо более широка и многозначительна, — как в творчески-практическом, так и в научно-теоретическом плане. Анализ движения и развития авторского голоса в его соотношении с художественным миром (вернее, с целым рядом создаваемых писателем на протяжении его пути художественных миров) представляет собой, на мой взгляд, одну из важнейших задач современного литературоведения.

---

<sup>18</sup> «Дон», 1972, № 5, с. 151.

## ПРИРОДА САТИРИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ

Сатирическая комедия — одна из высоких форм общественного сознания. Большая обличительная сила сатирической комедии делает ее мощным средством борьбы за общественный прогресс.

Когда заходит речь о комедии народной, то прежде всего отмечается ее веселость и жизнерадостность, ее наполненность светом и разноцветной гаммой юмористических красок, фантазией и остроумием. О заразителной веселости и добродушном юморе сатирической комедии приходится говорить с меньшим энтузиазмом, тем более, что порою сатира тесно соприкасается с областью трагического.

Крупнейшие русские писатели хорошо видели свойственную сатире внутреннюю противоречивость. Ф. М. Достоевский писал: «...разве в сатире не должно быть трагизма? Напротив, в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира две сестры и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым, правда»<sup>1</sup>. Сходные мысли высказал по этому поводу и М. Горький: «Правда трагедии и комедии одинаково поучительна, так же как правда лирики и сатиры»<sup>2</sup>.

Иногда «комическое сходится с трагическим»<sup>3</sup>. Вспомним одну из наиболее драматичных комедий в русской литературе — «Вишневый сад» А. П. Чехова. Можно сослаться на высказывание А. С. Пушкина, что комедия «нередко близко подходит к трагедии»<sup>4</sup>. Возможно, именно это имел в виду Платон в конце своего «Пира»,

<sup>1</sup> См.: *Борщевский С.* Щедрин и Достоевский. М., 1956, с. 296.

<sup>2</sup> *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т., т. 25. М., 1953, с. 111.

<sup>3</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1955, с. 90.

<sup>4</sup> Пушкин — критик. М.—Л., 1934, с. 227.

говоря, что комический писатель обладает тем же видом таланта, как и трагический, и что один и тот же поэт должен писать как комедии, так и трагедии.

В комедиях Аристофана нередко проскальзывают нотки глубокой задумчивости и сердечной тоски по идеалу. В новейшей комедии эта особенность найдет свое дальнейшее развитие. В. Г. Белинский, как известно, писал о трагическом «значении комического произведения («Мертвые души». — Н. Ф.) Гоголя»<sup>5</sup>, но здесь же замечал, что это произведение — есть «созерцание данной сферы жизни сквозь «видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы»<sup>6</sup>. *Так из комедии вытекает тропинка в трагедию*<sup>7</sup>.

Обычно это случается тогда, когда целью, мишенью сатирического обличения становятся крупные социальные недостатки общества, когда сатира поднимается до высот больших социальных проблем, не ограничиваясь критикой нравов.

Сатирику присущ специфический подход к изображению жизни. Еще В. Жуковский заметил, что «сатира должна... иметь собственную, ей одной принадлежащую форму», что «сатирик пользуется определенными особенными способами»<sup>8</sup>. В. Г. Белинский писал: «Трагедия может быть и в повести, и в романе, и в поэме, и в них же может быть комедия. Что же такое, как не трагедия, «Тарас Бульба», «Цыганы» Пушкина, и что же такое «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем», «Граф Нулин» Пушкина, как не комедия?.. Тут разница в форме, а не в идее»<sup>9</sup>. Таким образом, к сати-

<sup>5</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VI. М., 1954, с. 420.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Интересную запись сделал в своей записной книжке Вс. Вишневский: «Увидел ряд отрывков и ясно, как некогда, в 1929 году, финал «Последнего решительного», — увидел финал: умирание командира, большевика... Колоссальной силы человек. Смерть скрашивают матросы-бойцы, стараясь делать вид, что ничего особенного нет. Они рассказывают, шутят... Командир умирает медленно, среди шуток и смеха, приказывая (приказ передается по цепи всем) смеяться... Матросы смеются, смех нарастает, достигая силы буйного вызывающего грохота. Среди смеха командир умер. Сняты фуражки... Сильнее смерти!..» (Вишневский Вс. Статьи, дневники, письма. М., 1961, с. 280).

<sup>8</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. IX. СПб., 1902, с. 102.

<sup>9</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 444.

рическим могут относиться произведения, которых объединяет какой-то своеобразный подход к действительности, своеобразный способ ее художественного изображения.

В чем же дело? Как известно, сатире как особому способу познания и изображения действительности присуще резкое осуждение отрицательных сторон жизни. Тем не менее ее нельзя свести главным образом к этому свойству: острая критика отрицательного может осуществляться и при помощи несатирических художественных средств.

В своем понимании своеобразия сатиры революционно-демократическая эстетика исходила из того, что «уничтожение» изображаемого достигается в ней особым путем — путем беспощадного осмеяния изображаемого. На отличие, которое существует между произведениями «вполне сатирическими» и такими, куда сатира входит как «составной элемент»<sup>10</sup>, указывал в свое время и Салтыков-Щедрин. Сатира требует совершенно иного отношения к изображаемым вещам, чем, например, дифирамб, подчеркивал писатель. Сатира имеет свои специфические закономерности, свои рамки условности, обладает сложными и изменчивыми формами.

В чем же суть этого специфического подхода к изображению жизни? В чем заключается своеобразие сатиры?

Сатирики очень часто прибегают к приемам деформации, окарикатуривания, гиперболы и гротеска. Некоторые теоретики склонны видеть в карикатуре и, более того, в гротеске неотъемлемую черту всякой боевой, значимой и действенной сатиры, читаем в одной из недавно вышедших работ о комическом. И далее автор исследования Б. Дземидок заключает: «Нам представляется, однако, что основные черты сатиры (в современном широком значении этого слова) следует искать не в области выразительных средств, а в плане идейного и эмоционального отношения к осмеиваемым явлениям. *Вопрос о принадлежности того или иного произведения к сатирическому жанру решают прежде всего не формальные особенности, а факт бескомпромиссного развенчивания*

---

<sup>10</sup> Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. V. М., 1937, с. 375.

*и осмеяния в этом произведении отрицательных явлений»*<sup>11</sup> (курсив мой.— Н. Ф.). И хотя автор настаивает, что сатирическим произведением следует считать такое произведение, где этот принцип доминирует, он в конце концов вынужден признать: бескомпромиссное развенчание и осмеяние отрицательных явлений может частично проявиться и в произведении несатирическом и придать соответствующую окраску отдельным его элементам.

Сатирический смех призван вызвать чувство презрения и негодования к отрицательным явлениям. Отсюда вытекает и тот главный способ сатирической типизации, который принято обозначать термином «преувеличение». И прежде чем перейти к анализу сатирических комедий, важно установить содержание самого понятия «преувеличение» в сатире, как главного способа сатирической типизации.

В ряде работ понятие «преувеличение» сводится к гиперболизации, т. е. преувеличению внешних черт образа. Между тем гипербола, а также гротеск, карикатура и т. д. всего лишь специальные приемы, с помощью которых художник добивается заострения образа. Нет слов, гиперболизация — одна из весьма важных специфических черт сатиры. Наряду с гротеском, карикатурой, гипербола чаще всего используется в сатире. Однако не гипербола определяет специфику сатиры. Наряду с гротеском, карикатурой, фантастикой, гипербола может вообще отсутствовать в сатирическом произведении. В то же время в произведениях, которые не относятся к сатире, можно наблюдать преобладание элементов гиперболы, фантастики, гротеска.

Поэтому нельзя не согласиться с мнением, что сатира определяется не тем, что в ней используются специальные художественные приемы, такие как гипербола, гротеск, карикатура, а особым способом типизации — преувеличением и заострением образа.

Исходя из пафоса отрицания, сатира не может ограничиваться показом отрицательного в жизни, она должна заклеить и выставить на всеобщее осмеяние отрицательное явление в крайнем своем выражении. Именно такой художественный принцип приобретает глубокий смысл: возбудить «в читателе созерцание высокого и

---

<sup>11</sup> Дземидок Богдан. О комическом. М., 1974, с. 105.

прекрасного и тоску по идеалу изображением низкого и пошлого в жизни...»<sup>12</sup> Гипербола, гротеск, карикатура являются теми специальными художественными приемами, используя которые писатель добивается допускаемой в сатире утрировки, необходимой в определенных случаях для более резкого сатирического обличения.

Итак, сатире присуще бескомпромиссное осуждение отрицательных сторон жизни. Тем не менее и к этому нельзя свести ее специфику. Как уже отмечалось, острая критика отрицательного может осуществляться и при помощи несатирических художественных средств.

Поэтому вряд ли стоит категорически утверждать, будто между критикой и сатирой можно поставить знак равенства, поскольку сатира есть только наиболее интенсивная степень критики<sup>13</sup>. Е. Озмитель относит к сатире «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, оду «К временщику» Рылеева, «Доктора Крупова» Герцена, «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова<sup>14</sup>. Г. Гай причисляет к сатире «Доктора Крупова» Герцена потому, что эта повесть написана «тайнописью»<sup>15</sup>. В свое время Я. Эльсберг также утверждал, что «Доктор Крупов» — это «яркое сатирическое произведение»<sup>16</sup>. Приведем еще один пример подобного подхода к рассматриваемой проблеме: А. Макарян пишет о «Стихах о советском паспорте» как об одном «из великолепных созданий сатирического таланта Маяковского»<sup>17</sup>.

Ссылаются на известные слова Н. Г. Чернышевского, что «сатирическое направление отличается от критического, как его крайность... допускающая утрировку»<sup>18</sup>. Но это положение указывает прежде всего на качественное отличие сатиры от критики с учетом их общих черт.

Следует отметить, что Иван Франко также говорил об известном различии критики и сатиры, подчеркивая,

<sup>12</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. VIII, с. 90.

<sup>13</sup> *Кирпотин В.* Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. М., 1955, с. 647.

<sup>14</sup> *Озмитель Е.* Теория революционной сатиры. Фрунзе, 1971, с. 44—67.

<sup>15</sup> Научные записки Днепропетровского университета, 1957, с. 55—60.

<sup>16</sup> *Герцен А. И.* Соч. в 9-ти т., т. I. М., 1955, с. 508.

<sup>17</sup> *Маркарян А.* О сатире. М., 1967, с. 43.

<sup>18</sup> *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. III. М., 1947, с. 18.



например, что главная сила полемики Ивана Вишенского «очень часто переходит в сатиру»<sup>19</sup>.

О существенном отличии сатиры от критики говорил Энгельс. В Шарле Фурье он видел не только талантливого критика капитализма, но и сатирика, и даже одного из величайших сатириков всех времен. У Ш. Фурье, пишет Энгельс, «мы находим критику существующего общественного строя, в которой чисто французское остроумие сочетается с большой глубиной анализа. Он ловит на слове буржуазию, ее вдохновенных пророков дореволюционного времени и ее подкупленных льстецов, выступивших после революции. Он беспощадно вскрывает все материальное и моральное убожество буржуазного мира и сопоставляет его с заманчивыми обещаниями прежних просветителей об установлении такого общества, где будет господствовать только разум... Фурье — не только критик; всегда жизнерадостный по своей натуре, он становится сатириком, и даже одним из величайших сатириков всех времен»<sup>20</sup>.

В работе К. Маркса «К критике гегелевской философии права» есть интересное замечание о критике: «Война немецким порядкам! Непременно война! Эти порядки находятся *ниже уровня истории, они ниже всякой критики*, но они остаются объектом критики, подобно тому как преступник, находящийся ниже уровня человечности, остается объектом *палача*. В борьбе с ними критика...— оружие. Ее объект есть ее *враг*, которого она хочет не опровергнуть, а *уничтожить*». Душа критики — «негодование, ее основное дело — обличение»<sup>21</sup>.

Стало быть, есть существенная разница между критическим произведением, с одной стороны, и сатирой — с другой. «Сатира это не только острая критика, но и особая эмоционально насыщенная эстетическая форма критики,— справедливо пишет Ю. Боров.— Важнейшей ее особенностью является не прямое осуждение недостатков, а подведение читателя к самостоятельному сопоставлению осмеиваемого явления и высоких эстетических идеалов, с позиций которых он и должен осознать жизненную несостоятельность сатирических типов»<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Франко І. Иван Вишенський. Львів, 1925, с. 58.

<sup>20</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 196.

<sup>21</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 416—417.

<sup>22</sup> Боров Ю. Б. Национальные особенности юмора.— В кн.: Проблемы развития литератур народов СССР. М., 1964.

Можно привести великое множество примеров из творчества писателей разных стран и времен, когда художественные сочинения, будучи остро критическими, далеки от того, чтобы быть сатирическими. Эти примеры также свидетельствуют о том, что *сатира предполагает не только острую критику социально-вредных явлений, но и их эмоционально-эстетическое унижение путем беспощадного осмеяния*. Возможно, эту мысль имел в виду Н. Г. Чернышевский, когда писал в одной из своих ранних работ, что целью древней афинской комедии было «выставить смешную, глупую, вредную сторону... чтоб уронить ... через то в общественном мнении»<sup>23</sup>.

Итак, сатира отличается от критики утрировкой, преувеличением. Преувеличение в данном случае не есть лишь момент типизации вообще, а нечто большее. Сатирическое преувеличение уже переходит границу обычного преувеличения в искусстве, хотя не обязательно при этом выступает в форме гиперболы, гротеска, карикатуры. Гипербола, гротеск, карикатура в сатирической комедии служат целям выделения, заострения главных, существенных сторон изображаемого объекта, т. е. способствуют рождению в нас чувства негодования, протеста, возмущения объектом, который становится в нашем мнении ничтожным, вызывающим смех.

Не поэтому ли сатирический тип не отличается поэтической живостью, в нем чувствуется нечто от расчуженности, он не столь индивидуализирован и многосторонен в своих человеческих проявлениях, что, как известно, придает такую живость и прелесть новизны образам произведений других жанров. Вдохновленный бурным негодованием, до глубины души потрясенный попранием идеала, сатирик нередко теряет душевное равновесие, которое составляет необходимое условие творческого объектирования жизненных впечатлений, скажем, поэта или романиста, и воспроизводит действительность схематичнее; ему присуще более контурное изображение характера. Могучий перевес социально-нравственных интересов над эстетическими делает из сатирика вдохновенного обличителя общественных поро-

---

<sup>23</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2. М., 1949, с. 803.

ков. Об этой особенности хорошо писал А. В. Луначарский: «Заправский сатирик в большей или меньшей мере — карикатурист; он не стесняется выпячивать известные черты своих образов так, что «правдоподобие» от этого отчасти теряется, но зато выигрывает наша способность различать обычно прикрытое и постичь уродливое и смешное с несравненно большей легкостью, чем это возможно в повседневной, не стилизованной действительности»<sup>24</sup>.

\* \* \*

Советская сатирическая комедия заявила о своей новаторской сущности с первых же своих шагов. Будучи порождена новой жизнью, опираясь на традиции Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Сухова-Кобылина и громадный опыт мировой классики, советская сатирическая комедия начала свой путь как сатира, утверждающая завоевания социальной революции. Она обрушила свой гнев против классового врага, против пережитков прошлого в сознании людей, против мещанского быта и всего того, что противопоставило себя революционной идее, революционному характеру. Для советской сатиры характерно воспроизведение новых противоречий жизни и типов, порожденных этими противоречиями; ей присуще противопоставление социальному злу высшего по сравнению со всеми предшествующими идеалами — коммунистического идеала, совпадающего с объективным ходом исторического развития<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Луначарский А. В. Статьи о Горьком. М., 1938, с. 151.

<sup>25</sup> Правда, в первые послеоктябрьские годы некоторые деятели от культуры утверждали, что в социалистическом обществе сатира приносит только вред. Об этом свидетельствует, например, статья М. Кузьмина «Скореходы истории». Он писал: «После победы, во время строительства должна утихнуть и даже совершенно умолкнуть сатира. Против кого поднимается этот бич? Бичевать поверженных врагов не великодушно, а уничтожать врагов, еще не сломанных, значит уменьшать значение победы. Сатирически же изображать окружающую действительность, хотя бы в ней и были недостатки, — не значит ли это толкать под руку работающего? Наше время, по-моему, именно такое время, когда сатира, по вышеуказанным и по другим еще более веским причинам, должна совершенно умолкнуть, если не хочет питаться пищей, давно пережеванной и всем известной» («Жизнь искусства», 1920, № 488—489, 26—27 июня, с. 1).

У истоков советской сатиры стоял Максим Горький. Согласно Горькому, сатира при социализме остается формой познания жизни, раскрытия общественных противоречий с целью укрепления социального строя, воплощающего идеалы человечности и свободы. Горький теоретически обосновал необходимость развития сатиры в социалистическом обществе, определил ее задачи. Писатель предъявлял к сатире нового типа высокие эстетические требования, отстаивая разнообразие сатирических форм и средств. Он поддержал деятельность журналов «Чудак» и «Лапоть», выступил в первом номере «Чудака» с сатирическим наброском «Факты». В то же время он создает произведения сатирического звучания, среди которых особое место занимает комедия «Работяга Словотеков».

В сатирическом произведении «Работяга Словотеков» (1920) М. Горький создал тип мещанина-приспособленца, который «топит дело» в пустозвонной болтовне о современном политическом моменте. В образе руководителя городским хозяйством Словотекова автор высмеял новую разновидность бездельника, укрупнил его как отрицательное явление, ставшее характерным для данного времени. Сделано это писателем хлестко, остро и весело. Приведем здесь разговор Словотекова с милиционером о лопнувшей трубе водопровода.

« — Это ничего, товарищ милиционер. Стоит только нам организовать для энергичной борьбы с разрухой, и все пойдет прекрасно. Труба — пустяк. Мы ей заткнем глотку, трубе. Мы все можем.

— Мне надо идти на пост.

— погоди, товарищ, успеешь попоститься... Теперь, когда в Ирландии, в Исландии, в Лапландии, Гренландии и везде началось движение...

— Там детский приют без воды сидит...

— Это ничего, товарищ, наша Красная Армия скоро возьмет Крым, и мы выйдем к морю... Финляндия — тоже.

— Ну, я иду...

— Постой... ушел. Какой... несознательный... ему говорят, а он бежит» <sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Горький М. Пьесы и сценарии. М., 1941, с. 155.

В 20-х годах молодая советская литература вела решительное наступление против серости и обывательщины. В 1929 г. среди деятелей культуры была проведена анкета по вопросу о мещанстве в быту и в искусстве. В статье «О мещанстве» М. Горький писал, что в некоторых произведениях «героизируется» мещанин: «Все чаще появляется в современной литературе излюбленная мещанством «неповторимая личность» — человек, который жаждет абсолютной свободы выявления своего «я» и не хочет иметь никакого отношения к действительности, презираемой им»<sup>27</sup>.

«Мурло мещанина» В. Маяковский клеймил презрительным смехом еще до революции. После установления народовластия сатирик с новой энергией обрушивается на мещан-обывателей, изменивших свои повадки и облик в пооктябрьских условиях. С большой обличительной силой звучит эта тема уже в первом сатирическом произведении «О дряни», написанном вскоре после окончания гражданской войны:

Утихомирились бури революционных лон.  
Подернулась тиной советская мешанина.  
И вылезло  
из-за спины РСФСР  
мурло  
мещанина.

Свет социалистической революции на какое-то время ослепил мещанина-обывателя. Уничтожив эксплуататорские классы, революция нанесла сокрушительный удар и по мещанской психологии «нажраться лучше как». Но уже поднимается «мурло мещанина» и начинает приспосабливаться к новым формам существования:

с первого дня советского рождения  
стеклись они,  
наскоро оперенья переменив,  
и засели во все учреждения.  
Намозолив от пятилетнего сидения зады,  
крепкие, как умывальники,  
живут и поныне  
тише воды.  
Свили уютные кабинеты и спаленки.

---

<sup>27</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 25. М., 1953, с. 25.

Насмешкой и презрением дышит стихотворение «О дряни» по отношению к обывательской нечисти, средствами сатиры уничтожает В. Маяковский изображаемый объект («мурло мещанина», «зады, крепкие, как умывальники», «иная мразь», «живут и поныне — тише воды», «свили уютные кабинеты и спальни»). Сатирический накал произведения нарастает от строки к строке, пока в финале не разряжается призывом к непримиримой борьбе с обывательщиной:

Маркс со стенки смотрел, смотрел...  
И вдруг  
разинул рот,  
да как заорет:  
«Опутали революцию обывательщины нити.  
Страшнее Врангеля обывательский быт.  
Скорее  
головы канарейкам сверните —  
чтоб коммунизм  
канарейками не был побит!»

В стихотворении «Мрачное об юмористах» В. Маяковский изложил принципы сатирической типизации, выразил свое отношение к традициям и методам создания сатирического образа.

Дураков  
                    больших  
                                обдумав,  
взяли б  
                    в лапы  
                                лупы вы.  
Мало, што ли,  
                                помпадуров?  
Мало —  
                    градов Глуповых?  
Припаси  
                    на зубе  
                                яд,  
в километр  
                    жало вызей

против всех,  
кто зря сидит  
на труде,  
на коммунизме!

Наиболее ярко сатирическое дарование В. Маяковского проявилось в комедиях «Клоп» и «Баня».

Писатель хорошо знает современную ему жизнь, видит ее слабости и пороки и изображает их с иронией и сарказмом. Здесь есть то, что ускользает от истории: мелочность незначительных людей, их ежедневные дряги, большой накал мелких страстей. И над всем этим возвышается образ нового человека. Маяковский осмеивает незадачливых руководителей, издевается над бездарными собратями по перу, резким и ядовитым сарказмом бичует претенциозность новоявленных бюрократов и мещан.

Именно В. Маяковскому принадлежит пальма первенства в развитии советской сатирической комедии. «Велика сила влияния его сатирической драматургии,— отмечал Борис Ромашов.— Будучи новаторской в подлинном смысле этого слова, соответствуя характеру и духу того времени, в которое она возникла, сатира талантливейшего поэта — это дыхание нового, революционного мира, это оружие рабочего класса в борьбе за утверждение своей власти. Сатирические пьесы В. Маяковского продолжали на совершенно новой социально-политической основе традиции русской общественной комедии. Прежде всего драматургия Вл. Маяковского — это драматургия народная, насыщенная революционным пафосом и обладающая большой силой идейного воздействия. Она положила начало советскому сатирическому жанру. Публицистическая страстность соединилась в ней с обличительным пафосом. В этих произведениях чувствовалась высокая идейная целенаправленность»<sup>28</sup>.

Сатирические комедии В. Маяковского обладают силой больших обобщений, глубокого проникновения в суть явлений и точной политической оценкой. Он воспринимал жизнь как борьбу. Отсюда его непримиримость ко всякого рода социально-нравственным урод-

<sup>28</sup> Советские драматурги о своем творчестве. М., 1967, с. 112—113.

ствам, страстная воинственность против пошлости и обывательщины.

Пьеса «Клоп» явилась своеобразным продолжением темы развенчания мещанства, ответом писателя на действительные события времени. Опираясь на десятки подлинных случаев, типизируя «факты обывательской мрази века и сегодняшнего дня», Маяковский создает образы обывателей, так сказать, двух типов: старого, дореволюционного, отжившего свой век (семья частного-парикмахера Давида Осиповича Ренесанс, самородок, из домовладельцев Олег Баян) и послереволюционного — это бывший рабочий, бывший партиец, ныне жених Иван Присыпкин, стремящийся «пролетарским происхождением» прикрыть свою мелкобуржуазную сущность. Против мещанства в новом обличье, воплощенного в образе Присыпкина, который, по выражению одного из персонажей комедии, «с треском отрывается от своего класса» и становится предателем, и направлены сатирические стрелы комедии. Это тип мещанина, который сконцентрировал в себе характерные особенности обывательской психологии нового времени.

Комический персонаж Маяковского не просто накопитель, точнее — это накопитель с претензией. Он желает быть обладателем всего, по его мнению, самого лучшего, и прежде всего — изящного, аристократического. Поэтому для будущих своих дочерей покупает вместо чепчиков — бюстгалтеры, ибо считает их «аристократическими» чепчиками. Его внимание привлекли «танцующие люди из балетных студий» по той же причине. «Будущие потомственные дети» Ивана Присыпкина должны воспитываться в «изящном духе». И назвать своих дочерей он решил «аристократически-кинематографически»: Дороти и Лириан, также как и себе избрал «изящное» имя — Пьер Скрипкин. Да и женитьба на Эльвире Ренесанс привлекает Присыпкина не только своей меркантильной стороной, но и тем, что в доме парикмахера «настоящее обхождение». В конце концов этот персонаж полностью саморазоблачается и становится очевидно, что «изящество» Ивана Присыпкина — это не что иное, как безвкусица и пошлость.

С развитием действия Маяковский углубляет характеристику своего героя. В сценах, показывающих общество будущего, у Присыпкина еще отчетливее выявля-



ется новое качество, отличающее его от дореволюционного мещанина,— это жизненная необходимость маскироваться, глубоко скрывать свое подлинное лицо. Едва очнувшись после «оживления», Присыпкин прежде всего стремится удостоверить свою «личность», убедиться в сохранности тех документов, которые, по его мнению, обеспечат ему прочное положение в обществе. В карманах его свадебного пиджака находятся, помимо профбилета, членские книжки МОПРа, Осоавиахима, общества «Долой неграмотность», справка из ЗАГСа и т. д. При этом махровый обыватель решительно отмежевывается от мещанства: «В нашей красной семье,— говорит Присыпкин Баяну,— не должно быть никакого мещанского быта... Я против этого мещанского быта — канареек и прочего... Я человек с крупными запросами...»

Чувство мимикрии сопутствует Присыпкину и в конце действия, когда он спешит объявить о своем «кровном родстве» со зрителями, стремится «слиться» с ними. И в этой сцене, будучи типическим образом мещанина, он не теряет своих индивидуальных особенностей.

«Директор. Товарищи, это же совсем не страшно: оно ручное! Смотрите, я его выведу сейчас на трибуну. *(Идет к клетке, надевает перчатки, осматривает пистолеты, открывает дверь, вводит Скрипкина, ставит его на трибуну, поворачивает лицом к местам почетных гостей.)* А ну, скажите что-нибудь коротенькое, подражая человеческому выражению, голосу и языку.

Скрипкин *(покорно становится, покашливает, поднимает гитару и вдруг оборачивается и бросает взгляд на зрительный зал. Лицо Скрипкина меняется, становится восторженным. Скрипкин отталкивает директора, швыряет гитару и орет в зрительный зал.)*

Граждане! Братцы! Родные! Откуда? Сколько вас?! Когда же вас всех разморозили? Чего ж я один в клетке? Родимые, братцы, пожалте ко мне! За что ж я страдаю? Граждане!»

С точки зрения В. Маяковского, современный мещанин — ничтожество, клоп. Заслуживает же он сатирического изображения в основном вследствие того, что он, подобно насекомому, паразитирует на теле молодой рабоче-крестьянской республики, стремительно идущей к социализму. Комедия Маяковского представляет собой характерное для него художественное решение очеред-

ной задачи политической сатиры. Возможно, Маяковский-поэт и ограничился бы метафорой «клоп», чтобы эстетически уничтожить мещанина. Но для Маяковского-драматурга этого уже недостаточно, и он стремится сделать данную метафору максимально емкой и убедительной. Развернутая и разработанная в деталях, метафора «обыватель-клоп» приобретает уничтожительное гиперболизированное преуменьшение.

Для Маяковского вполне очевидно, что сатирическая комедия не может избежать вопроса о месте человека в обществе, об общественном начале личности. В конечном счете не одними личными качествами, не одними благими деяниями исчерпывается ценность человека. Подлинным критерием ценности выступает отношение человека к обществу в целом и, в частности, к своей среде, своему коллективу, его вера в людей. Именно этих качеств абсолютно лишен бывший рабочий, бывший партиец, а ныне мещанин Пьер Скрипкин — то бишь, Иван Присыпкин.

«Театр не отображающее зеркало, а — увеличительное стекло», он призван быть не только воспитателем, но и пропагандистом новой жизни, агитатором за новые коммунистические идеи. Театр, говорил В. Маяковский, это «арена для пропаганды пятилетки». «Я хочу, — подчеркивал он на обсуждении «Бани», — чтоб агитация была веселая, со звоном». И драматург призывал писателей использовать различные зрелищные приемы и средства, подчиняя их раскрытию основного замысла, наиболее яркому воплощению его на сцене.

Особо подчеркивал В. Маяковский специфику комедийного жанра с его четкой ориентацией на смех. «Меня сегодня в «Вечерней Москве» критиковали рабочие — писал он об итогах обсуждения «Бани». — Один говорит: «Балаган», другой говорит: «Петрушка». *Как раз я и хотел и балаган и петрушку*»<sup>29</sup> (курсив мой. — Н. Ф.). Именно гротесковая заостренность образов, смешение фантастики, цирковых элементов, фейерверк усиливают сатирический пафос комедии, питают ее главную коллизию, которая, по словам Маяковского, состоит в борьбе «изобретателя т. Чудакова, придумавшего машину вре-

---

<sup>29</sup> Маяковский В. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М., 1968, с. 387.

мени, с неким главначупсом (главным начальником по управлению согласованием) т. Победоносиковым».

Разоблачая носителей зла, писатель прибегает к довольно смелому драматическому приему. В третьем действии Победоносиков, Мезальянсова, Иван Иванович и Моментальников приходят в театр смотреть самих себя. И тут мы становимся свидетелями не только их поведения, но и реакции на искусство, которое они напроочь отторгают от жизни и деятельности людей. «Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже,— говорит Победоносиков.— Это надо переделать, смягчить, опоэтизировать, округлить». «Да, да, это неудобно»,— подпевает ему Иван Иванович. А по убеждению Мезальянсовой, «искусство должно отображать жизнь, красивую жизнь, красивых живых людей».

В. Маяковский относится к тем художникам слова, которые очень широко пользуются методом преувеличения и карикатуры. «Один из способов делания образа,— писал он в статье «Как делать стихи»,— наиболее применяемый в последнее время, это создание самых фантастических событий — фактов, подчеркнутых гиперболой». В его комедиях гиперболический образ вырастал из реальных фактов, тесно соприкасавшихся с обыденным течением жизни. Подавая крупным планом отдельные, наиболее характерные черты сатирического персонажа, драматург тем самым увеличивал впечатление безобразия и уродства.

Этот принцип гиперболизации и карикатуры положен драматургом и в основу образа главного начальника по управлению согласованием Победоносикова. О своей деятельности Победоносиков говорит только как о деле большой государственной важности. «Я еду восстанавливать важный государственный организм, укреплять его в различных гористых местностях»,— говорит он жене, собираясь прокатиться с любовницей. И тут же в хлестаковском духе пускается в рассуждения о своей роли руководителя крупного масштаба: «Мне на лодках кататься некогда. Эти мелкие развлечения для разных секретарей. Плыви моя гондола! У меня не гондола, а государственный корабль. Я тебе не загорать еду. Я всегда обрушиваю текущий момент, а потом там... доклад, отчет, резолюция — социализм». Между тем этот бюрократ увлечен пустейшими заботами. В самом деле, чем

он занят в комедии? Победоносиков просматривает бумаги, диктует доклад о своих лживых успехах, а также о том, что «Александр Семеныч Пушкин, непревзойденный автор как оперы «Евгений Онегин», так и пьесы того же названия...», несколько раз звонит кому-то по телефону, чтобы ему с новой любовницей устроили два билета на поезд, ругает машинистку за неосмотрительную критику в его адрес, подбирает новую мебель для учреждения, позирует художнику-натурщику Бельведонскому и разносит бухгалтера Почкина, по своей воле распорядившегося 240 рублями. Таковы масштабы «государственной деятельности» этого сатирического персонажа.

Выступая 27 марта 1930 г. на совещании в редакции газеты «Вечерняя Москва» о постановке комедии «Баня», В. Маяковский защищал «свое толкование образа Победоносикова как типа бюрократа, введенного в пьесу, без маски, разоблаченного с самого начала. Упреки в отсутствии на сцене рабочей массы, партии, профсоюза Маяковский отвел указанием на то, что *пьеса сделана и показана именно с точки зрения рабочих и партийцев*»<sup>30</sup> (курсив мой.— Н. Ф.).

В комедии «Баня» В. Маяковский ставил перед собой задачу «дать не только критическую вещь, но и бодрый, восторженный отчет, как строит социализм рабочий класс»<sup>31</sup>. Осмеивая косность и бюрократизм, драматург страстно говорит и о достижениях строителей нового общества, об их непоколебимой вере в социализм, который они созидают своим трудом. Обличительный смех дан в сочетании с утверждением положительных явлений. Устами Фосфорической женщины автор славит свершения людей социалистического мира. «Вы сами не видите всей грандиозности ваших дел,— говорит Фосфорическая женщина.— Только сегодня из своего краткого объекта я оглядела и поняла мощь вашей воли и грохот вашей бури, выросшей так быстро в счастье наше и в радость всей планеты... За вашей работой вам некогда отойти и полюбоваться собой, но я рада сказать вам о вашем величии».

---

<sup>30</sup> «Вечерняя Москва», 1930, 31 марта.

<sup>31</sup> Маяковский В. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 383.

Пьеса «Баня» не только шаг вперед по сравнению с «Клопом», но и пример подлинно новаторской, сатирической комедии. Ее характеризуют смелость обличения отрицательных явлений действительности, высокое напряжение конфликтных ситуаций, своеобразие языковой палитры. По остроте и важности поднятых вопросов, по драматургическому мастерству «Баня» является одним из наиболее значительных произведений нашей комедиографии, *непревзойденным образцом советской политической сатиры в жанре комедии.*

Значение В. Маяковского для развития сатирической комедии нового типа огромно. Его пример и по сей день продолжает вдохновлять талантливых драматургов.

Одним из таких явился Кондрат Крапива, сатирические комедии которого знаменуют собой дальнейшее развитие советской комедиографии.

В основе коллизии сатирической комедии «Кто смеется последним» лежит борьба коллектива ученых с хорошо замаскированным врагом. Конфликт произведения Крапивы обнажает классовую непримиримость персонажей и усиливает динамику действия, связывая комедийные перипетии в единый драматический узел. Завязку комедии образует смешная встреча трусливого Туляги с незнакомцем. Постепенно под влиянием коллектива Туляга находит в себе мужество и силу не только дать отпор Горлохватскому, но и до конца его разоблачить.

Образ Горлохватского подан драматургом гротесково-подчеркнуто, выпукло. Самоуверенность, двуличие, аморальность — вот доминирующие свойства его характера. Добиваясь ученой степени, Горлохватский запугивает Тулягу, шантажирует профессора Черноуса и т. д. Средствами сатиры подан и обыватель Зелкин.

К. Крапива использует разнообразные нюансы смеха, осмеянию отрицательного и утверждению положительного подчинены все компоненты пьесы «Кто смеется последним».

Главную сюжетную линию сатирической комедии «Милый человек» составляет разоблачение похождения Жлукты-Чарского. В начале Великой Отечественной войны, спекулируя на создавшихся трудностях и используя определенные лазейки и человеческие слабости, Жлукта некоторое время с успехом осуществляет свои

шкурнические цели в одном из тыловых городов страны. Демьян Жлукта — дезертир и аферист. Он — воплощение безобразного.

К. Крапива широко пользуется приемами гротеска, помогающими раскрытию социально аморальной сущности персонажа комедии.

Пьеса «Милый человек» обладает своеобразной художественной формой. Действие комедии проходит в двух временных плоскостях — в прошлом и настоящем. Такое композиционное построение позволило писателю создать ряд оригинальных комедийных ситуаций: один из героев пьесы выступает и как действующее лицо, и как его создатель (Язва), а действия других персонажей (Конягин, Пламенный, Клава) зритель наблюдает как бы и в жизни и на сцене.

Основное действие сопровождается прологом — «перед занавесом», где Язва и Пламенный высказывают свои взгляды на объект и задачи советской сатирической комедии, выступают против бессодержательных комедий и требуют высокоидейных и высокохудожественных сатирических пьес.

Комедия К. Крапивы отличается остротой конфликта, действенностью диалога. Положительный идеал утверждается всем развитием действия; идея торжества добра и справедливости вытекает из осмеяния и разоблачения отрицательных типов.

Сатирическая комедия К. Крапивы — сильнейшее оружие в борьбе с недостатками. Смех вызывается различными средствами: внешностью персонажа, его действиями, ситуацией, словом... Используя различные приемы при создании персонажей, как, например, преувеличение, иронию, пародию и т. д., драматург добивается убедительной типизации образов.

Создавая комедийные произведения, писатели следовали принципам верности жизненной правды, оружием смеха боролись против серьезных социальных недостатков и их проявлений в социалистической среде. Они любовно и бережно отнеслись к освоению прогрессивного наследия прошлого, взяв и переплавив в своей творческой лаборатории все лучшее, чем гордилась отечественная классическая драматургия, — драматургию большой мысли и страстного сатирического обличения зла.

Правда, к середине 30-х — началу 40-х годов развитие советской сатирической комедии было несколько приторможено. К этому времени получила распространение концепция так называемой положительной сатиры<sup>32</sup>. В драматургии начинают действовать неблагоприятные для ее роста тенденции. В ряде произведений дает о себе знать стремление к сглаживанию конфликтов, к изображению жизни советских людей как сплошного праздника. «Некоторое очевидное сужение возможностей развития советской драматургии начало проявляться и в том, что далеко не всегда получала поддержку советская сатирическая комедия. Так, за бортом театрального репертуара оказалась даже драматургия родоначальника советской комедиографии В. Маяковского»<sup>33</sup>.

В силу этих причин по-настоящему интересные сатирические комедии, созданные в конце 30-х годов («Соло на флейте» И. Микитенко, «Обыкновенный человек» Л. Леонова, «Кто смеется последним» К. Крапивы и другие) начали встречаться критикой или сдержанно, или же с подчеркнутым безразличием<sup>34</sup>.

На практике всячески игнорировался тот факт, что сатира в реалистической комедии не внешнее украшение идей для большей легкости их восприятия, а форма вынесения приговора осмеиваемым явлениям и типам. Хотя, подчеркну, в призывах писать комедии не было недостатка в эти годы. «Наши драматурги,— серьезно

---

<sup>32</sup> По мнению драматурга В. Суходольского, предметом сатирического осмеяния в советской комедии может быть только отдельная личность как носитель отрицательных черт пережитков прошлого, но не среда отрицательных персонажей (*Суходольский В. На шляху до створення радянської комедії.— «Радянське мистецтво», 1945, № 26, 30 червня*). Подобные утверждения были, как говорится, в ходу. Станным было бы, утверждали иные литераторы, выводить в произведении лишь отрицательные типы, это будет противоречить правде нашей жизни, ведь отрицательное не является типическим для нашей жизни. Отрицательное — исключение, нечто отдельное, пережиток прошлого на общем положительном фоне нашего общества. «И если автор понимает это... он никогда не будет типизировать отрицательное» (*Владко В. Драматург служить народові.— «Радянське мистецтво», 1947, № 39, 1 жовтня*).

<sup>33</sup> Очерки истории русского советского драматического театра, т. II. М., 1960, с. 13.

<sup>34</sup> См.: *Фролов В. О советской комедии*. М., 1954, с. 143.

требовал, например, украинский журнал «Геатр»,— обязаны вооружать театры актуальными, содержательными комедиями и сатирами»<sup>35</sup>.

Вскоре, однако, любители веселого жанра убедились, что писать комедии, только «брызжащие радостью»<sup>36</sup>, вряд ли возможно. Почему? «У нас просто боятся комедийного»; «У нас разучились играть комедии»<sup>37</sup>,— уныло сетовал журнал «Театр» в 1939 г. Какая минорная интонация слышится в этих словах: «боятся комедийного», «разучились играть комедии»!

Все это не могло, конечно, не вызвать горьких раздумий некоторых наших известных драматургов. А. Афиногенов записывает в своем дневнике: «...Нужна комедия»,— сейчас требуют... Это вроде как в магазине полуфабрикатов,— к котлете дают гарнир — пюре и комедию... Такие комедии — чепуха и семечки...»<sup>38</sup>

В определении жанров многие драматурги стали ориентироваться на так называемые «нейтральные пьесы», хотя были написаны и драмы, и героические пьесы, и лирические комедии. Трудный жанр драматургии — сатирическая комедия — выступал в наименее выгодном свете. Как раз в этом жанре была вконец запутана проблема характера и конфликта. Иные драматурги считали, что настали времена безраздельного господства на сцене легкой юмористической комедии, где весело резвятся радостные и беззаботные положительные герои и героини.

На подмостки театров и на страницы журналов хлынул поток так называемых лирических комедий. В подавляющем большинстве они были однотипными и по избранной теме, и по способу их обработки. «Жанр лирической комедии в конце 30-х годов особенно приобрел популярность,— пишет Н. Кузякина.— Этим термином называли пьесы, в которых было немного переживаний, основанных на недоразумениях (подсмотрел, недосмотрел, недослышал, не так посмотрел и т. п.), обязательно была любовная линия, а то и две, или даже три; много песен и танцев. Подобные пьесы были

<sup>35</sup> «Театр», Київ, 1937, № 5—6.

<sup>36</sup> Чиаурели М. Лучший друг советского искусства.— «Правда», 1949, 20 декабря.

<sup>37</sup> «Театр», 1939, № 8, с. 97.

<sup>38</sup> Афиногенов А. Дневники и записные книжки. М., 1960, с. 355.



даже лирическими, однако комедиями они не стали; несколько недоразумений — это еще не комедия... Пьесы, осторожно названные авторами лирическими комедиями, уже своими подзаглавиями снимали с себя какие-либо подозрения о возможности сатирического замысла, сатирических образов»<sup>39</sup>.

Такие комедии прежде всего изобличали пустоту и бессодержательность творческих замыслов их создателей. Пожалуй, главным достоинством подобных сочинений было то, что их авторы не придавали им существенного значения, так как их интересы лежали далеко за пределами искусства — нередко кратковременными литературными успехами они надолго укрепляли свое служебное положение. Некоторые из подобных пьес пользовались большим или меньшим успехом, но жанр комедии недостаточно развивался как в идейно-художественном отношении, так и в плане правдивого отражения действительности, в плане связи с жизнью народа и его насущными потребностями. В них, как правило, преобладал легковесно-восторженный и навязчиво-назидательный тон.

Таких комедий написано и поставлено немало, значительные же произведения, вроде «Бани» Маяковского, «Необыкновенного человека» Леонова, «Аристократов» Погодина, «В степях Украины» Корнейчука, оставались редкими, недостижимыми образцами.

В большинстве комедий подлинной лирики по существу и не было, но зато вместо критики недостатков и показа действительной жизни было сколько угодно шумной парадности и казенного бодрячества. Распространенный в те времена афоризм «Жить стало лучше, жить стало веселее» истолковывался некоторыми писателями не как констатация факта значительного улучшения жизни советских людей, энтузиазма трудового народа, что действительно неоспоримо, а как установление некоего сплошного общественного благоденствия.

Искусство сатирической комедии начинало клониться к упадку всякий раз, как только она пыталась игнорировать реальные жизненные противоречия и слишком тяготела к юмору.

---

<sup>39</sup> Кузякина Н. Нариси української радянської драматургії, ч. II. Київ, 1963, с. 13.

Осмеяние как принцип оценки явлений действительности дает возможность сравнить сатиру с юмором, но это сравнение пригодно в основном лишь для их противопоставления.

*Разница между юмором и сатирой определяется характером комического противоречия, с одной стороны, и отношением писателя к этому противоречию — с другой.* Речь идет о разнице между объективным (объективно-общественным), вытекающем из характера комического явления, и субъективным (субъективно-общественным), вытекающем из цели и мировоззрения автора. Обе эти особенности взаимосвязаны и взаимообусловлены, недооценка одной из них ведет к упрощению проблемы в целом.

Юмор — это, как правило, терпимое, нередко сочувственное отношение к осмеиваемому предмету; развлекающая и таким путем возбуждая интерес, юмор как бы прощает смешному его нелепость. В смехе юмориста чувствуются нотки примирения, часто — это добрая или же отстраненно равнодушная улыбка по поводу несовершенства всего сущего и прежде всего самого человека. Не случайно юморист желает быть подчеркнуто объективным и спокойно уравновешенным.

Как раз такое состояние противоестественно сатирику, который клоочет ненавистью, пылает гневом и бурно возмущается социальными пороками времени. Его меньше всего интересует здравый смысл индивидуума; показывая даже отдельную личность, сатирик имеет в виду общественные проблемы. Для сатиры присущ пафос отрицания осмеиваемого явления, ее критика носит социально-политический характер и отличается резкостью, эмоциональностью и бескомпромиссностью. В арсенале сатиры — сарказм, ирония, презрение. Громкий смех сатиры является выражением борьбы, а не примирения.

И если юмор тяготеет к эпике, к общечеловеческим проблемам бытия, то сатира, напротив, отражает состояние общественно-политической жизни, строго вписанной в конкретно-исторический контекст эпохи...

В первые послевоенные годы писатели, как и весь советский народ, жили радостью установившегося мира. Их сердца согревала надежда, что теперь, после стольких горьких бед и великой победы, после того, как

наши люди проявили небывалый героизм и мужество в борьбе с ненавистным врагом, начнется новая жизнь.

Счастье мирного труда, жизнь без войны, когда можно забыть об опасности и уверенно строить планы на будущее,— все это, естественно, стало главной темой литературы и искусства.

Не удивительно, что в эти годы литераторы создают комедии, в которых стремятся передать радость народа, отстоявшего мир на всей планете. В этот период появляются такие легкие, веселые комедии как «Вынужденная посадка» Водопьянова и Лаптева, «День рождения» братьев Тур, «Окно в лесу» Рахманова и Рысс и многие другие.

Но уже в комедии «Приезжайте в Звонковое» (1945) Корнейчука сквозь лирико-юмористическую стихию отчетливо звучит вопрос: «С чего начинать разбитую войной жизнь?» Быстро идущая вперед жизнь выдвигала перед писателями задачу более глубокого, вдумчивого осмысления ее противоречий и конфликтов на новом этапе развития.

Действительно, в легкой юмористической пьесе можно было позабавить зрителя невинной забывчивостью нерасторопного почтальона, перепутавшего письма и телеграммы и вызвавшего кратковременную размолвку между демобилизованным воином и его возлюбленной. Но в социально значимой комедии уже нельзя было ограничиться смешными перипетиями непритязательного анекдота. Нужны были мысли о жизни и людях, знание реальной действительности, юмористический угол зрения для ее освещения. Писателям необходимо было более серьезно задуматься над тем, что же происходит вокруг, что подлежит гневному осмеянию, а над чем можно только пошутить и что поддержать. А тут уже вряд ли достаточно одних водевильных красок.

Вооруженные методом социалистического реализма и подлинно научным марксистско-ленинским мировоззрением, наши драматурги все глубже проникают в существенные процессы общественной и личной жизни людей, изображают дела и жизнь советского человека, его борьбу с отрицательными явлениями.

Серьезной помехой в выполнении советской литературой и искусством этих ответственных задач была так называемая «теория» бесконфликтности. Приверженцы

этой «теории» исходили из вульгарного представления о том, что советское общество развивается без противоречий, и в жизни советских людей не встречается серьезных препятствий, а бывают лишь временные, мелкие недостатки. Отсюда делался вывод, что предметом типизации могут быть только положительные явления. Всякое иное проявление жизни объявлялось нетипичным. Стало распространенным предубеждение против сатирического направления в драматургии. Авторы пускались на невероятные ухищрения, чтобы создать бесконфликтные произведения, противоречащие самой природе драмы.

По сути, три «теории» препятствовали развитию сатирической комедии в этот период. Прежде всего «теория» типического, согласно которой отрицательные явления не типичны; во-вторых, «теория» необобщающей сатиры, предполагающая, что сатира должна не создавать типы, а лишь описывать конкретные факты; и, в-третьих, «теория» обязательности положительного героя в сатирическом произведении. Призыв «не типизировать отрицательное» преграждал путь не только сатире, но любой общественно важной комедии, ибо в фокусе ее внимания как раз и находятся отрицательные явления жизни.

О том, какие требования предъявлялись сатире в рассматриваемые годы, остроумно рассказывал Николай Акимов, страстный и неутомимый пропагандист комедийного искусства, известный деятель советского театра: «Сатира нам нужна острая, бичующая, смелая... Но что это у вас в руках? Бич сатирики? Не длинноват ли он? Попробуем отрезать конец. Еще покороче! Осталась рукоятка? Как-то голо она выглядит. А ну-ка, возьмите эти розы, укрепите их сюда. Еще немного лавров и пальмовую веточку! Вот теперь получилось то, что нужно. Что? Похоже на букет? Это ничего, наша сатира должна не разить, а утверждать. Теперь все готово. «Вперед, разите!» И так, поправка за поправкой, совет за советом — и сатирик постепенно превращается в поздравителя»<sup>40</sup>.

Рассматривая комедии конца 40-х — начала 50-х годов, видишь как они постепенно теряют свои главные

---

<sup>40</sup> Акимов Н. О театре. М.—Л., 1962, с. 212.

жанровые признаки: пафос обличения, осмеяния отрицательного. Все чаще появляются комедии, построенные на недоразумениях между хорошими и еще более прекрасными персонажами. Создается впечатление, будто в жизни уже не было ничего отрицательного, отжившего, ставшего вредным.

Характерно, что в литературе тех лет не появляется сколько-нибудь общественно значимой сатирической комедии.

Мажорная пьеса, реже водевиль — вот жанровые разновидности комедий. Примером может служить пьеса А. Корнейчука «Калиновая роща». При всей несомненной одаренности ее автора — это всего лишь пастораль из крестьянской жизни, густо приправленная добродушным юмором, который в конце концов переходит в этакый поэтический восторг. Между тем современники еще хорошо помнили его сатирическую комедию «Фронт», смело заклеившую тупоумие и фанфаронство военачальников типа Горлова. Понятие «горловщины» было нарицательным в военные годы.

Вообще говоря, комедиям Александра Корнейчука присущ мягкий, задушевный юмор, расцвеченный задумчивыми лирическими тонами. Лирическая стихия нередко захлестывает чувства и мысли его героев, становится подчас доминирующей; сквозь нее как бы просвечивают жизнь с ее движением и изменениями. Но эту жизнь мы видим в какой-то мере смягченной и опоэтизированной, приглушенно звучат ее резкие звуки. Такова палитра этого художника! Когда же, создавая свои пьесы, драматург шел не от жизненных характеров и ситуаций, а от умозрительных выводов, оторванных от реальной действительности, сильные стороны его таланта теряли свою привлекательность. Это случилось и с комедией «Калиновая роща».

К чести писателя, он сам скажет впоследствии о «Калиновой роще» как о комедии, перегруженной образами водевильного плана», как о произведении, где звучит «смех ради смеха», поскольку автор «ослабил контроль за собственным творчеством»<sup>41</sup>, успокоился, снизил к себе требовательность.

---

<sup>41</sup> См.: «Дніпро», 1951, № 8, с. 104—105.

Тем не менее факт остается фактом: не только корнейчуковское сердце не взволновали «острые события государственной важности... и другие важнейшие стороны жизни»<sup>42</sup>, но остались к ним равнодушны и сердца и других известных писателей. Обо всем этом и рассказал А. Корнейчук на Втором Всесоюзном съезде писателей в 1954 г.: «Почему так случилось, товарищи Корнейчук, Погодин, Симонов, Ромашов, Лавренев, Арбузов, Крон и другие товарищи, члены и кандидаты золотого фонда, что важнейшие процессы жизни и борьбы нашего общества, нашего народа, который по праву называют трудящиеся всего мира учителем жизни, вы в последние годы так неглубоко и несовершенно раскрываете в своих произведениях?»<sup>43</sup> (курсив мой. — Н. Ф.).

Этот, скажем так, риторический вопрос А. Корнейчук поставил пять лет спустя после написания «Калиновой рощи», когда положение в литературе значительно изменилось и комедиография обогатилась интересными и содержательными произведениями. А тем временем выходили пьесы, «лакирующие» жизнь, показывающие идеальное, приукрашенное вместо правдивого, реального. Комедиографы угощали зрителей остроумным льдом вымышленных характеров вместо того, чтобы выводить на сцену согретых юмором живых людей.

Кроме поверхностного взгляда на жизнь наших людей, в этом сказалась еще и попытка писателей выдать желаемое за действительное, единичное за общее, типичное. «Ошибка писателей, разумеется заключалась не в том, что они показывали новое, передовое, а в том, что самое передовое, самое образцовое и лучшее, действительно существовавшее в жизни... нередко показывалось в их книгах не как пример для подражания, не как ориентир для общего движения вперед, но выдавалось за нечто уже повсеместно достигнутое, — говорил К. Симонов на Втором Всесоюзном съезде советских писателей. — Трудности изображались чуть ли не повсюду уже преодоленными, а картина жизни оказывалась в той или иной мере приукрашенной».

Именно такой приукрашенностью, иллюстративностью отличаются многие комедии этого периода. В них стал

<sup>42</sup> Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1956, с. 193.

<sup>43</sup> Там же, с. 94.

обычным конфликт (если так можно назвать легко устранимые недоразумения) «между новым и еще более новым»<sup>44</sup>, как некогда писал литературовед М. Гус. Во всех этих комедиях оставалось непонятным главное — почему их герои так поступают. Нравственный потенциал их был так мал, что ничего объяснить не мог. За действиями и поступками персонажей комедии стояли положения и истины, не проведенные через личность героев. Честно говоря, их создатели вряд ли думали о высоком назначении литературы, о самоотверженном и бескорыстном служении писателя народным интересам. Не может же быть, чтобы они искренне верили в то, что настал период всеобщего благоденствия и бесконфликтность стала нормой в искусстве. Во всяком случае вряд ли стоит говорить о большой творческой смелости авторов подобных комедий.

Но по мере того, как наша драматургия освобождалась от тенденции приглаживания противоречий действительности, расширялась ее тематика, раздвигался кругозор — жизнь находила в комедиях более правдивое и полное отражение. И все чаще выводились на суд общественности, на осуждение и осмеяние разные «нечеловеческие» в пору бесконфликтности явления, такие как бюрократизм, карьеризм, иждивенчество и т. д.

Тем не менее не верно было бы полагать, будто комедиография сразу же полностью покончила с прежними слабостями и недостатками. Настоящая жизнь в большинстве комедий все еще не находила достаточно яркого и глубокого отражения. Многие драматурги робко поднимали в своих произведениях новые пласты жизни, их сатира не всегда глубоко вскрывала природу социального зла.

Большая организаторская работа, проведенная Коммунистической партией, способствовала дальнейшему развитию демократии в социалистическом обществе, воспитанию высокой духовности личности. И искусство не замедлило отразить наметившиеся коренные сдвиги в жизни. В драматургию пришел герой нового времени, утверждающий себя в решении больших социальных проблем. Появляются комедии, в которых бьется пульс живой жизни, действуют правдивые герои, затрагивают

---

<sup>44</sup> «Театр», 1940, № 12, с. 93.

ся острые жизненные конфликты. Хотя в большинстве эти комедии еще несовершенно и неполноценны по своим художественным достоинствам, но их критическое направление, их сатирический пафос, без сомнения, заслуживал всяческого одобрения и поддержки.

Все отчетливее заявляет о себе сатирическая комедия. Попыткой создать сатирическую комедию послевоенных лет была пьеса Сергея Михалкова «Раки» (1952). Правда, вследствие своей художественной аморфности комедия вскоре была предана забвению. И все-таки она явилась той первой ласточкой, за которой последовали сатирические комедии В. Минко «Не называя фамилий», А. Макаёнка «Извините, пожалуйста!», С. Михалкова «Памятник себе» и другие.

Хорошо встретили зрители и появление сатирической комедии А. Коломийца «Фараоны». Во второй половине 1961 г. эта комедия была поставлена в Москве (Театр им. Н. В. Гоголя) и почти во всех театрах Украины. Ею заинтересовались некоторые творческие коллективы Российской Федерации и ряда других союзных республик. Она была поставлена в Болгарии и Чехословакии. Такой интерес к комедии был вызван, разумеется не только заботой театров иметь в своем репертуаре веселую пьесу, но и ее несомненной сатирической направленностью.

В основу сюжета положен вариант сказки о том, как мужчинам пришлось выполнять всю женскую работу и как плачевно все это для них кончилось. Оказывается, они и не подозревали, как много сил и времени требует этот незаметный, мало ими ценимый и неблагодарный домашний труд. Здесь легко было сбиться на примитивную дидактику, дескать, цените женщину, уважайте ее труд, облегчайте ее положение и т. д. Так оно и случилось бы, если бы автор преследовал только узкие цели морального поучения. Вышла бы легкая, развлекательная пьеса, а еще скорее — получилось бы нечто скучное и утомительное, подобно тем комедиям, которые своей сентиментальностью и неумным бодрячеством вызывают у зрителя зевоту, даже если ему «Старым казачьим способом» отваливают «Миллион за улыбку» и лихо сулят «Двести тысяч на мелкие расходы»!

Пьеса А. Коломийца комедийна, полна радостным жизнеутверждением и веселым смехом, она касалась актуальных вопросов современности и непримиримо вы-



ступала против отрицательных явлений действительности.

...Легко и весело живет сельским «активистам»: заведующему механизацией в колхозе Тарану, бухгалтеру Аристарху, бригадиру Анисиму и заведующему птицефермой Оверку. Пьют, гуляют. Вот и сейчас возвращаются они домой после очередной пьянки. Завязывается разговор о жизни. Хорошо и легко им. Занимают руководящие посты в колхозе, но бездельничают. Тяжелую работу переложили на плечи женщин, да еще и обвиняют их в лени. Особенно недоволен Таран своей Одаркой. Она, видите ли, и постарела, и стала какая-то неаккуратная, погрустнела. «Разведусь», — говорит он и аргументирует свое решение так: «В каждой газете пишется, что кто-то «возбуждает дело о...» (жест). Это же по району... А в области? А в республике? А в Союзе? А на планете? Миллион миллионов — и ничего... Да...» Таким способом Таран хочет доказать, что он не хуже других. Вспоминает он и о фараонах, древних египетских царях, при которых был недурной, как ему кажется, обычай: женщины целовали фараонам ноги. И вот Таран засыпает и снится ему, будто произошло неслыханное: он и его друзья поменялись местами со своими женами. Комизм положения усиливается по мере того, как все глубже раскрывается несоответствие «фараоновых» замашек героев пьесы всему укладу нашей жизни.

А. Коломиец едко высмеивает «фараонов», вскрывает всю никчемность их помыслов и устремлений. Они жалки в своей самонадеянности и чванстве, смешны верой в свою незаменимость на руководящих постах. Вот «фараоны» готовятся к мести, которая должна образумить их «недостойных жен».

«Т а р а н. Когда они услышат песню и попросят на свои места, прикинемся, что не слышим...

О в е р к о. Оглохли.

Т а р а н. Попросят во второй раз, а мы еще громче.

О в е р к о. И когда уже в третий раз будут упрасивать...

Т а р а н. На коленях!

О в е р к о. Тогда согласимся.

К о р н е й. Но скажем: сидите и не суйтесь больше!»

Но жены, понятно, не собираются их упрашивать. Теперь они, как раньше их мужья, каждый вечер устраивают пирушки, веселятся и с тем же успехом осуществляют «общее руководство» хозяйством. Подобно «фараонам» они занимаются администрированием, всячески ратуют за ручные работы. «Пальцы никак не согну,— жалуется один из вчерашних «фараонов», Онисько.— Пятнадцать коров... И каждую надо выдоить... Ночью приснилось вымя, как сарай, а соски, как оглобли. Я же, будто комар, прицепился к соску и качаюсь». Не кто иной, как этот же Онисько, когда он был бригадиром, рьяно препятствовал установке электрооилок на ферме.

Критика в свое время отметила, что сюжет комедии «Фараоны» строится на противоречиях между самими отрицательными персонажами, на сугубо комедийных коллизиях и недоразумениях. Главным положительным героем является здесь смех. Конфликт комедии Коломийца — в непримиримом противоречии положительных идеалов автора, его гражданской совести с мещанской моралью главных персонажей. В пьесе нет борьбы между отрицательными и положительными героями. Своеобразие раскрытия конфликта обуславливается взглядами, позицией автора, выраженными средствами смеха, что и дает возможность зрителю увидеть перспективы нашей жизни.

Так почему же автор все же не обошелся без положительных героев, которые здесь по сути никакого значения не играют? Думается, это дань драматурга пространенному в то время требованию обязательности положительного героя в комедии.

Правда, это требование нигде официально не провозглашалось, однако отчетливо слышалось в советах и рекомендациях некоторых авторитетных знатоков драматического искусства. На Втором Всесоюзном съезде советских писателей отмечалось: «Многие драматурги заняты решением проблемы — как же писать сатиру. можно ли написать пьесу, где не будет ни одного положительного персонажа, и вообще после резкой и справедливой критики пьесы Зорина «Гости» стараются убедить друг друга, что следует сначала решить, какие Гоголи и Щедрины нам нужны, что нужно выработать сперва точную формулу, а потом писать сатирические

пьесы»<sup>45</sup>. А пока в комедиях, именуемых сатирическими, царил благодушный юмор.

Разумеется, юмор и сатира вовсе не противоположны друг другу и если, находясь в руках настоящего художника, то взаимопроникают, влияют друг на друга. И поэтому драматургия наших лучших писателей, многие их комедии хлещут носителей зла наотмашь.

В сатирическом произведении неистребимо живет авторская надежда на духовное возрождение человека и авторская вера в выпрямление согнутых, увядших человеческих душ, несмотря на то, есть ли в комедии персонифицированный положительный герой или нет его.

Полемика о положительном герое в сатирической комедии не была плодом выдумки досужих догматиков, как полагали некоторые критики. Речь в конце концов идет о специфике сатирической комедии, о ее сущности и задачах. Вот почему приходится возвращаться и к, казалось бы, отшумевшим и ушедшим в небытие спорам и «теориям».

Проблема положительного героя для литературы вообще — одна из важных и актуальных. Исторический опыт литературы свидетельствует о том, что духовный и нравственный уровень человека знаменует собой прежде всего герой положительный, то есть созидающий, борющийся. Об этом убедительно говорит известный писатель Петр Проскурин. По его мнению, проблема положительного героя ощущается сейчас особенно остро, поскольку мы шагнули ныне в иную социальную обстановку после революции и перед литературой встала потребность создать такой образ, который вобрал бы в себя главные черты поколения и донес бы правду о нашем времени до грядущих поколений. «Я считаю, — пишет П. Проскурин, — что литература может быть перспективной только тогда, когда создает крупные, запоминающиеся характеры. Есть много книг, а сколько вспомните героев? Можно по пальцам перечесть... То есть основная задача литературы художественной, настоящей — создать яркий тип героя, чтобы он вошел в народ как живой, чтобы его помнили, знали. И хотя сегодня высок общий уровень стилистики, но

---

<sup>45</sup> Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, с. 191—192.

вот берешь какую-нибудь очередную книгу (из их огромного в последнее время потока), читаешь — все обстругано рубанком, нигде ни задоринки, ни шероховатости, а образа нет, характера нет. Задача литературы — по-прежнему характер, и никуда от этого не уйдешь. Ведь весь исторический путь человечества показал, что долг художника в первую очередь заключается в создании зримого, крупного характера, такого, чтобы он был близок всему народу... Я уверен, что и этот порог переступит наша литература. Высокий уровень стилистики дала нам классика; наша забота — научиться у нее созданию яркого образа»<sup>46</sup>.

В комедии дело обстоит несколько иначе. Однако, касаясь роли и значения главного положительного героя в комедии, важно прежде всего иметь в виду, о каком виде комедии идет речь. Например, в лирической — такой герой вполне закономерное явление. Важно (как показывает опыт классической и советской комедии), чтобы его столкновения с другими персонажами происходили на комедийной основе, а сам он был находчивым и остроумным, а не просто носителем всяческих добродетелей и постной безупречности, бесплотным и скучным рупором дистиллированных авторских идей.

Куда сложнее с положительным героем в комедии сатирической. Здесь положительные образы далеко не всегда могут стоять в центре комедийного конфликта. Более того, в сатирической комедии могут вообще отсутствовать положительные герои, и от этого произведение не становится менее талантливым, как это мы видим на многих примерах отечественной и зарубежной драматургии.

И все-таки долгое время господствовало мнение, будто в комедии положительный герой обязателен, в противном случае она будет искажать советскую действительность<sup>47</sup>. Ход размышлений приверженцев этого

<sup>46</sup> «Литературная Россия», 1976, 27 августа.

<sup>47</sup> В споре о путях развития советской сатиры в 50-е годы наибольшее внимание привлек вопрос о том, каким образом должно воплотиться в ней положительное начало. Большинство выступавших по вопросам сатиры пришли к выводу, что отрицательным персонажам обязательно должны быть противопоставлены положительные герои. На дискуссии о сатирической комедии, проведенной 8 апреля 1953 г. президиумом Правления Союза советских писателей совместно с активом московских литераторов, об этом говорило

мнения был примерно таков: жизнь советских людей резко отличается от жизни старой России. Построен новый мир, воспитан новый человек. Взаимоотношения личности и общества утратили свой антагонистический характер. С развитием социалистического общества иной становится природа литературы и искусства, меняется, в частности, роль сатиры. И хотя за ней продолжает сохраняться ее критическая направленность и она призвана бичевать недостатки — все-таки в сатире теперь должно более явственно ощущаться положительное начало, которое является главным в жизни нового общества, и т. д. и т. п.

Из этой верной в своей основе посылки делался неправильный вывод о том, что в сатире развитие действия должен обязательно определять положительный герой, и только ему принадлежит право олицетворять собой созидательное начало. При ближайшем рассмотрении оказывается, что все это не более как попытка механически перенести законы общественной жизни на искусство. Подлинное произведение искусства есть итог осмысления и воплощения в художественных образах определенного явления жизни, а отнюдь не механическое копирование действительности.

Вторая не менее крупная ошибка тех, кто требовал обязательного положительного героя, — упрощенное толкование критики в сатирической комедии. По их мнению, смех дореволюционных сатириков носил только лишь «разрушительный» характер, сатира же советских драматургов имеет созидательную цель. Это, однако, не совсем так. Ведь самое беспощадное осмеяние (если мы имеем дело с подлинным художником, которому дороги народные идеалы) заключает в себе положительные начала. Даже такой суровый реалист, каким был Салтыков-Щедрин, с большой настойчивостью

---

большинство ораторов. В докладе Е. Суркова было выдвинуто требование обязательного столкновения в сатирической комедии «двух разных социальных характеров». Нельзя, утверждал Е. Сурков, «чтобы положительные персонажи не находились на главной линии действия, чтобы борьба положительных и отрицательных персонажей протекала где-то на периферии пьесы. Борьба только тогда оказывается активной и воздействующей на зрителя, когда положительный герой приходит к победе, преодолевая косные силы и утверждая свою правоту в действии» («Литературная газета», 1953, 11 апреля).

и убежденностью говорил о том, что сатира призвана дать «почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее...»<sup>48</sup>. В. Г. Белинский, сторонник страстного сатирического бичевания современного ему эксплуататорского режима, требовавший, чтобы сатира «уничтожала» осмеиваемый предмет, подчеркивал, что к специфике сатирического искусства следует отнести его способность утверждать положительное через показ отрицательного. Уже в гоголевском «Ревизоре», по словам «неистового Виссариона», «из-за животных, искаженных лиц, выведенных в комедии, мерещатся... другие лица, прекрасные и человеческие...»<sup>49</sup>

Если сатира Грибоедова, Гоголя, Щедрина, Сухово-Кобылина и других своим острием была направлена против существующего политического строя, против его общественных устоев, то советская сатирическая литература, напротив, заинтересована в расцвете социалистического строя, помогает ему очиститься от недостатков, стоит на страже общественных интересов. Ей присущ оптимизм, ее критика свидетельствует об уверенности советского народа в своих силах. Социалистическая сатира страшна носителям конкретного зла, против которых она направлена, для общества в целом ее смех звучит как радость победителей, выкорчевывающих из своей жизни антигуманистические проявления, психологию новоявленного мещанства, остатки вчерашнего мира.

Несомненно, у дореволюционных сатириков, какими были, например, Гоголь и Щедрин, положительным началом выступал лишь идеал, во имя которого отвергалась существующая политическая и общественная система. Но поскольку в современной им действительности они не находили положительных, отвечающих их требованиям примеров, то этот идеал носил абстрактный, расплывчатый характер.

Совсем другое у советского сатирика, которому сама жизнь дает конкретные формы положительного. Если дореволюционный сатирик отрицал мерзости общественной жизни во имя будущего, которое он представлял лишь в общих чертах, то советский сатирик критикует

---

<sup>48</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков) о литературе. М., 1960, с. 216.

<sup>49</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V. М., 1953, с. 60—61.

пороки именем настоящего, уже имеющего в себе не только ростки, но и реальные силы прекрасного будущего. Это вооружает его уверенностью в правоте борьбы со злом, обязывает с еще большей силой осмеивать средствами сатиры недостатки. Тут все дело в общем восприятии жизни, в умении автора передать ее перспективы.

Возможен ли «Ревизор» в наши дни? Прежде чем ответить на этот, казалось бы, тривиальный вопрос, зададим еще и другой: нужна ли правда жизни в сатире? Положительный ответ мы найдем в любом учебнике по теории литературы. «Ревизор» — это правда жизни старой России, когда писатель с болью в сердце был вынужден констатировать: «Ничего не вижу, одни свиные рыла».

А будет ли современный «Ревизор» выражением правды жизни. Нет не будет. Условия жизни, общественные законы, нормы морали, люди — все совершенно другое. Тем не менее это не означает, что у нас не может быть сатирической комедии, с такой же художественной силой бичующей то, что чуждо и враждебно нашему обществу и что уже принадлежит прошлому: бюрократизм и тунеядство, чиновничество и карьеризм, глупость и бездушие, мещанство. Тут необходимо верно передать существенные явления эпохи с учетом задач и целей осмеяния.

Советская сатира является одной из острых, выразительных и действенных форм общественной критики, она не только отвергает и осмеивает социально вредное, но одновременно развивает у людей чувство непримиримости к недостаткам.

Как свидетельствует практика комедийного искусства, обычно не положительные герои определяют суть сатирического произведения. Центральная фигура сатирической пьесы — отрицательный комический персонаж, вокруг которого и закручивается действие. Ему противопоставляются (как это делается в ряде советских комедий) положительные герои, которые (если это острая сатирическая вещь) находятся на периферии развития главных событий, в то время как комический персонаж — выразитель отрицательных явлений, пережитков и заблуждений — стоит в центре произведения. В острой общественно значимой комедии не положительный, а отри-

цательный персонаж организует сюжет и движет действие.

Известного мастера драматической сатиры К. Крапиву удивляли и возмущали упреки в том, почему в центре его сатирической комедии стоит отрицательный персонаж. Это, остроумно замечает писатель, похоже на то, как если бы упрекали хирурга в том, что в центре его внимания находится нарыв, который он собирается вскрыть, заботясь о здоровье человека. Ведь назначение сатирической комедии — вскрывать зло во имя добра. В драматическом произведении это можно сделать, лишь показав зло в действии, причем так, чтобы оно в достаточной степени проявилось и обнаружило все свои зловердные качества. Но как же можно этого достичь, если не поставить носителя зла в центре внимания, отодвинуть его куда-то в тень? «В таком случае, — продолжает драматург, — зло в полной мере не будет вскрыто, цель драматурга не будет достигнута. Утверждение, что у нас положительное побеждает, а отрицательное обречено на гибель, вовсе не требует, чтобы в сатирической комедии ставить в центре внимания положительного героя вместо отрицательного. Положительный эффект в сатирической комедии достигается уже самим пафосом разоблачения, убедительной мотивировкой поступков действующих лиц, показом обстановки и причин, в силу которых отрицательное на определенное время может активизироваться, и, понятно, показом положительного, которое в конце концов побеждает. Но именно в конце концов, так как если с самого начала положительное будет подавлять отрицательное, то зло не сможет себя проявить с достаточной полнотой, оно будет пресечено, но не разоблачено художественными средствами, и хорошей сатирической комедии не получится»<sup>50</sup>.

Прогрессивные традиции прошлого властвуют над умами настоящего вследствие животворности идейного наследия, неувядаемой эстетической новизны художественного познания сущности человеческой природы. Главным элементом сатирической комедии, по мнению В. Г. Белинского, является «не то невинное остроумие, которое добродушно издевается над всем из одного же-

---

<sup>50</sup> Советские драматурги о своем творчестве, с. 261.



лания позубоскалить; нет: ее элемент есть этот желчный юмор, это грозное негодование, которое не улыбается шуточно, а хохочет яростно, которое преследует ничтожество и эгоизм не эпиграммами, а сарказмом»<sup>51</sup>.

Выводы критика опирались на жизненный материал, на практику выдающихся писателей сатирического направления. «Прежде всего, — слышится голос одного из них, Н. В. Гоголя, — зачем вы всякий раз позабываете, что предмет комедии и вообще сатиры — не достоинство человека, а презренное в человеке, что чем больше она выставила презренное презренным, чем больше их возмутила и привела от него в содроганье зрителя, тем больше она выполнила свое значение. Зачем вы всякий раз это позабываете и всякий раз хотите сатире навязать предметы, приличные трагедии?»<sup>52</sup>

Эстетические теории, как известно, должно соотносить со временем, проверять жизнью. Вряд ли стоит говорить о том, как изменилась жизнь со времен Гоголя. Между тем социалистическая сатира все так же непримирима к злу и свою задачу борьбы с недостатками социального характера выполняет методами, присущими ей со времен Аристофана.

И вряд ли можно согласиться с утверждением Л. Ершова о том, что положительный герой «советской комедии *должен действовать не на второстепенных участках борьбы с отрицательными явлениями*, как это получилось в пьесе Михалкова «Раки», *а стоять в центре конфликта*. Разоблачая отрицательное, фальшивое, редко появляющееся в своем истинном облики, положительный герой, естественно, будет находиться в гуще событий, властно привлекая к себе внимание и симпатии зрителя. В процессе этой борьбы раскрываются новые качества и черты характера положительного героя (он будет расти и закаляться, мужать в этой борьбе), а у отрицательного будет спадать павлиний наряд, обнажаться подленькое, скверное и гаденькое нутро» (курсив мой. — Н. Ф.). И далее: «Разговоры о создании такой сатирической комедии, такого романа и поэмы, в которых были бы изображены одни отрицательные персонажи, лишены всяких оснований. Ведь произведения

<sup>51</sup> Белинский о драме и театре. М. — Л., 1948, с. 20.

<sup>52</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. IV. М., 1951, с. 135.

крупного жанра дают концентрированный образ действительности. А каждому ясно, что плохое в нашей жизни, при всей подчас трудности борьбы с ним, все-таки не главное, не основное». Заканчивал свою мысль Л. Ершов таким, якобы неотразимым пассажем: «Возлагать все надежды на разоблачение отрицательных явлений в комедии только на авторскую позицию — значит обойти честных и смелых советских людей, этих главных и последовательных разоблачителей «зла» во всех его проявлениях»<sup>53</sup>.

Позднее, в статье «Сатира и героика» (1960) Л. Ершов стремился доказать, будто в подлинных сатирических произведениях сатира всегда сливается с героикой и что дальнейшие успехи советской сатирической литературы возможны только на пути этого слияния<sup>54</sup>. А три года спустя в статье «Идеал, героическое и сатира» (1963) он по-прежнему придерживается ранее изложенной точки зрения: «Пламя героического одушевления сказывается на самом характере сатирического изображения, обуславливает расстановку важнейших идейно-эстетических акцентов, место и роль положительных героев, интонационный строй произведения»<sup>55</sup>.

По мнению автора, в последнее время «все чаще в границах одного жанра, даже в рамках одного произведения... происходит объединение героики и сатиры»<sup>56</sup>.

Примерно то же самое Л. Ершов через много лет повторит в своей книге «Сатирические жанры в русской советской литературе» (1977): в сатире происходит «...дальнейшее сближение таких контрастных понятий, как сатирическое и героическое...» (с. 270).

Вообще представления автора этой книги о направлении развития советской сатиры по меньшей мере странны. «Наряду с обличением пороков, бытующих в народной среде, выявлением недостатков администрации, — пишет он, — советская сатира претендует на создание своими специфическими средствами социально-философской, социально-этической картины мира XX в.» (с. 21, курсив мой. — Н. Ф.).

---

<sup>53</sup> Ершов Л. Советская сатирическая литература. Л., 1955, с. 33.

<sup>54</sup> См.: «Звезда», 1960, № 9.

<sup>55</sup> Герой современной литературы. М.—Л., 1963, с. 260.

<sup>56</sup> Там же, с. 261.

Во-первых, вся история советской сатиры свидетельствует о том, что она никогда не занималась обличением пороков «народной среды» вообще, как некоего социально-однородного явления. Глубоко партийная, классовая по своей социальной сущности, острием своим она всегда была направлена прежде всего против тех общественных сил и явлений, которые были враждебны делу социализма и коммунизма. Это было и остается главной задачей нашей сатиры. И советский народ с его мнимыми «пороками» здесь абсолютно не при чем. Речь может идти лишь о борьбе средствами сатиры против пережитков и предрассудков старого мира в сознании тех людей, которые отнюдь не полномочны представлять **весь** советский народ как новую историческую общность.

Во-вторых, нельзя согласиться и с широковетательным заявлением Л. Ершова о том, что советская сатира якобы «претендует» на создание социально-философской и социально-этической картины мира глубоко противоречивого, революционного XX века. На столь масштабную задачу, которая под силу разве что всей советской литературе со всем многообразием ее жанров, сатира никогда не претендовала и претендовать не может, поскольку у нее есть свои вполне определенные конкретно-исторические общественные и художественные задачи, о которых идет речь в нашей работе.

Но вернемся к вопросу о героическом в сатире. Слов нет, во многих комедиях мы находим порою объединение сатиры и героики. Но вряд ли можно весь процесс развития комедийного жанра свести только к этому виду комедии. Кажется, Л. Ершов задался целью соединить несовместимое в одном жанре: острую сатиру и показ преобладания положительного в нашей жизни, сатирическую насмешку и восхваление «героического воодушевления». В сатирическом образе он желает видеть благородные качества, словом, те элементы, при наличии которых сатирический образ перестал бы существовать как таковой.

Если согласиться с идеей Л. Ершова о героизации сатиры, то как же быть тогда с образцами сатиры, созданными В. Маяковским («Клоп» и «Баня»), К. Крапивой («Кто смеется последним»)? Как быть с пьесами А. Макаенка («Извините, пожалуйста»), С. Михалко-

ва («Памятник себе»), В. Минко («Не называя фамилий»), главный пафос которых — разоблачение зла посредством отрицательных персонажей, стоящих в центре конфликта? Выходит, все эти комедии не выдерживают строгой критики, так как их положительные герои отнюдь не «находятся в гуще событий».

Неверно, конечно, было бы утверждать, что сатира и героика — противоположные полюсы и могут существовать только изолированно друг от друга. Это — крайность. Но признавать за героикой главенствующую роль в сатире — тоже крайность, игнорирование одной из особенностей сатиры.

Здесь хочется еще раз обратиться к авторитетному источнику. «Писатели риторической школы ставят в особенную вину Гоголю, что вместе с пошлыми людьми он для утешения читателей не выводит на сцену лиц порядочных и добродетельных,— писал В. Г. Белинский. — В этом с ними согласны и почитатели Гоголя из славянофильской партии. Это доказывает, что те и другие почерпнули свои понятия об искусстве из одних и тех же пиитик и риторик. Они говорят: разве в жизни одни только подлецы и негодяи? Что сказать им на это? Живописец изобразил на картине мать, которая любит своего ребенка и которой все лицо — одно выражение материнской любви. Что бы вы сказали критику, который осудил бы эту картину на том основании, что женщинам доступно не одно материнское чувство, что художник оклеветал изображенную им женщину, отняв у нее все другие чувства? Я думаю, вы ничего не сказали бы ему, даже согласились бы с ним и хорошо бы сделали. Но тут, скажут, уже потому нет клеветы, что на лице женщины изображено чувство похвальное. Стало быть, по-вашему, живописец оклеветал бы женщину вообще, если бы представил на картине Медею, убивающую, из чувства ревности, собственных детей? Стало быть, вы будете осуждать его за то, что он не поместил на своей картине фигуры добродетельной женщины, которая бы всем выражением своего лица и взора, всею своею позою протестовала против ужасного действия Медеи? Да, художник хотел изобразить крайнюю степень ревности; это было задушевною идеею, которую хотел бы выразить; стало быть, все чуждое этой идее только раздвоило и ослаби-

ло бы интерес его картины, нарушило бы единство ее впечатления. Стало быть, подобные требования с вашей стороны противоречат основным законам искусства»<sup>57</sup>.

Сталкиваясь с вопросом о положительном герое в сатирической комедии, важно помнить о специфике сатиры, которой присущ негодующий смех, преувеличение, преднамеренное окарикатуривание критикуемого объекта. Не стоит при этом забывать и о своеобразии положительного героя в сатире. Важно, чтобы этот герой входил в произведение как неотъемлемый, органический элемент, являлся носителем комического, всем своим поведением помогал разоблачать сущность отрицательных характеров. Неумение показать борьбу комических персонажей, созданных по принципам сатирической типизации, с положительными героями, выписанными в духе реалистической достоверности, нередко оборачивается против положительного героя. Он попадает в положение бедного рыцаря, отважно сражающегося с ветряными мельницами.

Классическая литература дает примеры, когда созданные различными способами типизации положительные герои одинаково сохраняют свою жизненную силу («Горе от ума» А. Грибоедова, «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека и др.). Аналогичные примеры можно привести и из опыта советской комедиографии. Положительные герои комедии А. Макаёнка «Затюканный апостол» являются не безликими рупорами авторских идей, а живыми людьми, ведущими со своими антиподами борьбу. Это дает возможность отрицательным характерам полнее раскрывать свою истинную сущность.

Несколько иным путем шел В. Маяковский. Отказавшись от внешней достоверности, он наделял и положительных героев комическими чертами. Поэтому их борьба с сатирически заостренными негативными персонажами выглядит правдоподобной.

Наконец, как уже говорилось выше, нередко случаи, когда писатель достигает поставленной цели в сатире и без помощи положительных героев. Их роль выполняет смех, который позволяет зрителю безошибочно распознать зло и заклеить его своим презрением.

---

<sup>57</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. III. М., 1948, с. 741—742.

Опыт комедии социалистического реализма показывает, что игнорирование любого из этих способов отражения жизни ведет лишь к обеднению художественного процесса, тормозит развитие сатирической комедии.

Отметим, что в последние годы уже не выдвигаются безапелляционные требования обязательного положительного героя в сатирической комедии. Это в известной мере облегчает работу сатирического писателя. Впрочем, о сатире теперь мало и неохотно пишут теоретики и практики, что отнюдь не означает успешного решения важных проблем сатирического жанра.

Рассматривая специфические черты сатирической комедии, необходимо сказать также о том, что сатирический тип обычно является исключением из абсолютного большинства, он «собирается» из *отрицательных качеств*, которые не выставляются напоказ, а, напротив, всячески маскируются. Писатель призван воссоздать такие условия, в которых только и может проявить себя данный характер с наибольшей полнотой, воспроизвести характеры в типичных обстоятельствах.

Для сатирического образа такими типичными обстоятельствами является отрицательное окружение, как наиболее подходящая обстановка для раскрытия его подлинной сущности. «Сатира, как литературный жанр, занимается не нормами, сформулированными в моральном кодексе строителя коммунизма, которые являются законом жизни для большинства советских людей, а отклонениями от этих норм,— писал Юхан Смуул.— Она занимается вскрытием язв, обнаруживанием скрытых очагов опасности, она выводит на свет призраки прошлого, обличает их и пригвождает к позорному столбу. И главное, она делает это средствами, свойственными только сатире как литературному жанру»<sup>58</sup>.

Комедия Афанасия Салынского «Ложь для узкого круга» — это сатира на тех, кто умело скрывает свою подлинную сущность, спекулирует на добрых чувствах людей. Поэтому для них есть две правды: одна правда для общества и другая — для себя, для «самого узкого круга». Для того чтобы вскрыть внутреннюю сущность убеждений героини, показать наличие у нее двух правд,

---

<sup>58</sup> Смуул Юхан. За хорошее отношение к сатире.— «Известия», 1966, 21 декабря.

а на самом деле — единой лжи, драматург ставит Клавдию Бояринову в центр повествования, хотя она действует в положительном окружении, является исключением из подавляющего большинства. На первый план вынесен отрицательный тип, порожденный условиями жизни. Клавдия, а не какой-либо иной персонаж движет действие, она в центре пьесы. Только так и можно показать зло в его новых формах и модификациях. И думается, тщетно сокрушались некоторые театральные критики по поводу того, что драматург, якобы увлекшись образом главной героини, остался несколько равнодушным к другим своим персонажам, которые получились менее яркими и убедительными, чем Клавдия Бояринова, — тут ничего не поделаешь.

Как бы ни были сгущены сатирические краски отдельных персонажей, но если положительные герои ведут действие и организуют сюжет, акцент произведения переносится на поступки и мысли этих положительных героев. А. Лобанов справедливо отмечал, что жанр сатиры в любом «из видов искусств — в литературе, живописи, театре — несколько ограничивает для художника возможность выявить многогранность создаваемого образа или изображаемого явления. Происходит известное нарушение пропорций: выпячивается какая-либо одна самая главная и важная черта, и образ приобретает максимальную тенденциозность, пристрастность. В нашей советской сатире пристрастие, тенденция озабочены прогрессивной идеей, направлены к благородной цели — способствовать совершенствованию человеческой натуры, коммунистическому воспитанию людей»<sup>59</sup>.

А. Салынский следовал закону жанра, и если бы он уделил столько внимания положительным персонажам, сколько отрицательному, комедия в общем утратила бы свою остроту, ибо ее акцент переместился бы в другую сторону. Ложь Клавдии Бояриновой растворилась бы в добродетели положительных лиц, а сама героиня поблекла бы и отошла в тень.

Образу Бояриновой сродни сатирический персонаж из комедии эстонского писателя Юхана Смуула «Вдова полковника». Автор отразил в одном образе целый ряд

---

<sup>59</sup> Лобанов А. Мысли о режиссуре. — В кн.: Режиссерское искусство сегодня. М., 1962, с. 164, 166.

живучих отрицательных явлений, показал, что и в наши дни выскочки и мещане вовсе не столь уж беззубы и безопасны, как это может кое-кому показаться. Вдова полковника ровно ничего не сделала в своей жизни, не знает, что такое труд и что стоит хлеб, зато ее мнимые болезни стали своего рода «жизненным коньком», дающем ей право, как ей кажется, требовать к себе особого внимания и предъявлять бесконечные претензии к окружающим. Такие люди — напористы и агрессивны, для них советский строй хорош, если только он им все дает, а от них ничего не требует. Комедиограф остроумно осмеивает никчемность и глупую самонадеянность. Воснная терминология в словаре вдовы полковника усиливает ее мещанскую агрессивность, еще сильнее подчеркивая внутреннюю пустоту...

Писать о серьезном остроумно и весело — тонкое и мудрое искусство. При создании сатирической комедии подлинный художник исходит из глубокого знания социальной действительности. Обобщение и осмысление жизненных явлений художественными средствами означает не что иное, как создание типических характеров, изображение типических конфликтов. Без этого можно написать пародию, в лучшем случае фельетон, но нельзя подняться до сатиры.

Иной писатель принимает картинную позу бескомпромиссного и непоколебимого обличителя зла, негодует, иронизирует, обливается сарказмом, а присмотрись — шумит-то он из-за мелочей, мечет молнии по поводу фактов, ничего общего не имеющих с тем, что глубоко затрагивает интересы людей. И пьеса его не более как пустая претензия на сатиру. Не исследуя сути дела, не вскрывая корней осмеиваемого явления, такая сатира живописует случайные недостатки, как говаривали в старину, палит из пушки по воробьям.

«Смех может быть... убийственным, когда цель, которую ставит перед собой автор, есть сатира». Ведь сатирик превращает то, что его противник считает серьезным, в ничтожное, положительное в отрицательное<sup>60</sup>. А как бывает на практике? Нередко под сатирой понимается любая критика; подчас истинно са-

---

<sup>60</sup> *Луначарский А. В. Собр. соч., т. 8. М., 1967, с. 537.*



тирическое осмеяние подменяется удачно сконструированными водевильными приемами и комбинациями.

...Двадцатисемилетний герой комедии довольно опытного драматурга Юрия Мокреева «Савва и его слава» (комедии, названной автором сатирической), скрываясь от алиментов, попадает в другой город. Случайно Савва Жигун узнает о нечестных проделках районного руководителя Булыги, шантажирует последнего, тот назначает его директором бани, потом случайно Жигун оказывается на посту председателя колхоза, затем одна случайно знакомая Савве девушка разоблачила его. Случай, случай, случай...

Но дело, конечно, не в случае или невероятных происшествиях. В комедии случай, анекдот играют большую роль. Гоголь просил Пушкина: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию... Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее чорта»<sup>61</sup>. Курьезные истории, анекдотические случаи позволяют комедиографам найти необходимый ключ к выявлению комических противоречий действительности.

Другими словами, случайное, парадоксальное зачастую является воздухом комедийного жанра. Случайно, например, Хлестаков заехал в глухой город, случайно его приняли за ревизора и т. д. Однако в действиях Хлестакова нет ничего случайного. «Хлестаков сам по себе ничтожный человек, — комментирует Н. В. Гоголь. — Даже пустые люди называют его пустейшим. Никогда бы ему в жизни не случилось сделать дела, способного обратить чье-нибудь внимание. Но сила всеобщего страха создала из него замечательное комическое лицо. Страх, отуманивший глаза всех, дал ему поприще для комедийной роли»<sup>62</sup>. Поступки Хлестакова строго подчинены логике развития характера.

Будь-то комический или трагический писатель, реальность является для него основой художественного моделирования. Но она важна теми возможностями, ко-

<sup>61</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. X. М., 1940, с. 375.

<sup>62</sup> Н. В. Гоголь о литературе. Избранные статьи и письма. М., 1952, с. 114.

торые представляются автору для свободного развития его идейных и эстетических принципов. Художественное творчество строго подчинено своим законам, действительность ведет, но не закрепощает писателя. Более того, он вообще не может рабски следовать фактам и событиям, ему необходимо опираться на домысел, фантазию, мечту. Тем более, что мечта, домысел для писателя не уход от действительности, а средство приблизиться к ней. Лишь таким путем получает он возможность создавать нечто отличное от того, что мы встречаем в реальной жизни, то есть свое, оригинальное, но вполне вероятное и логически завершенное.

И какой бы ни был в комедии невероятный сюжет, все равно он должен основываться на правдивых жизненных наблюдениях. Читатель должен угадывать привычные ему явления, узнавать окружающих его в жизни людей. Правда человеческого характера, жизненная правда — важнейшие, существеннейшие признаки реалистического искусства.

В комедии Ю. Мокреева, напротив, случайность существует ради случайности, то есть не является своеобразным ключом к раскрытию естественных побуждений персонажей. Точно так же остроумие его героев и комизм ситуаций не вытекают из логики событий и характеров, а являются следствием желания автора любой ценой рассмешить зрителя.

Согласно ремарке, главный герой пьесы должен выйти на сцену в ...трусах. Видимо, в этом приеме автор увидел неисчерпаемый источник смеха, поскольку в третьей картине по сцене должны бодро разгуливать уже два совершенно обнаженных персонажа: Голый и Намыленный. Ю. Мокреев стремится во что бы то ни стало видеть своих героев отчаянными балагурами. Но их плоские шутки гаснут, не успев родиться. Вот, например, к старым людям, отцу и матери, приходит милиционер Губа, с как будто бы печальной вестью:

Губа (*строго*). Тихо!

Гликерия Христовна (*смотрит на мужа*). Что такое? Милиция привела!.. (*К Губе*). Это с ним впервые... он у меня непьющий!

Губа. Не волнуйтесь... Здесь другое дело... Возьмите себя в руки и...

Вакула Гурьевич. Гликерко... Такое горе... Такое горе... Наш Савка... утонул!..

Гликерия Христофоровна. Напился! На, понюхай.

Губа. Нет, гражданка, нашатырь здесь не поможет. Валерьянку берите... Вот вещественные доказательства... То есть одежда... Признаете?

Гликерия Христофоровна *(растерянно)*. Да... это одежда нашего сына...

Губа. Родители признали... Прошу чернил!

Гликерия Христофоровна. Что такое? Что произошло?..

Губа. Ваш сын как будто пошел на дно.

Гликерия Христофоровна. Ой! Воды!

Губа. Гражданка, прошу, успокойтесь. Я должен все это оформить протоколом *(садится к столу, пишет)*. Потопление живого человека — это не что-нибудь. Человек не курица или тому подобная тварь. Все это необходимо узаконить *(пишет)*: «На месте происшествия обнаружено: одежда, состоящая из штанов камлотовых, рубашки на металлической застежке, остроносых туфель сорок четвертого размера... и сверху придавленная камнем записка, то есть письмо».

Гликерия Христофоровна. Ай! Валерьянкиброму *(к Губе)*. Дайте мне эту записку!

Губа. Это письмо есть вещественное доказательство, так же как и одежда *(пишет дальше)*. «Ни паспорта, ни денег в вещах пострадавшего не обнаружено». Ну, о деньгах оно понятно: он их пропил в чайной. И т. д.

От подобных сцен «наружного» комизма так и разит неуместным шутовством. К комизму «наружному», как говорил Салтыков-Щедрин, прибегают тогда, когда литератор, «не будучи в состоянии доискаться до комизма внутреннего ни в отдельной человеческой личности, ни в целом общественном организме, щедро снабжает своих героев всякого рода противоестественными телесными упражнениями»<sup>63</sup>.

Несомненно, Ю. Мокреев далек от сатирической трактовки образа. Его герой глуп, он невинный простак,

<sup>63</sup> Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. V. Л., 1936, с. 127—128.

который вызывает скорее сочувствие и жалость, нежели негодование и гнев.

Смеховая амплитуда сатирической комедии велика. Есть разница между гневным смехом над тем злом, которое приносит обществу большой вред, и тем, к которому общество выработало ироническое отношение, как бы встав над ним и тем самым побеждая его практически. Саркастически хохотать над тем, что достойно всего-навсего презрительно-иронического отношения,— значит придавать последнему несвойственный ему социальный масштаб. Нечто подобное случилось и с комедией Ю. Мокреева «Савва и его слава».

Недостатки случайные, поверхностные и легко устранимые не могут быть подлинным объектом сатирической комедии. Если поражение зла предрешено без упорной борьбы, то оно не вызовет типичного для сатиры бескомпромиссного, гневного или презрительного и всегда обличительного смеха. Целенаправленность сатиры способствует выполнению важнейшей задачи — осмеянию и эстетическому уничтожению социально значимых недостатков, которые могут выступать как явление относительно самостоятельное или как отрицательная сторона сложного и по сути своей положительного явления.

Не потому ли сатирик нередко остается равнодушен ко всякого рода проблемам космических масштабов, даже к психологическому состоянию персонажей? Его больше занимают вопросы текущей социальной жизни, он смотрит вперед, а не назад, на сегодняшний, а не на вчерашний день. Сатирик — человек деятельный, целеустремленный, уверенный в осуществлении своего идеала; ему чужды колебания и пассивное созерцание действительности. Ведь в отличие от других видов литературы, сатира не просто изображает жизнь, но посредством смеха клеймит позором изображаемый предмет. Смеховой мир сатиры определяет ее как особый вид художественного познания и отображения действительности.

В современной комедиографии признаком сниженного требования к сатире является стремление некоторых авторов к нарочитому примитивному огрублению и оглуплению отрицательных персонажей. Вот автор стремится развенчать, скажем, тип подхалима. Однако его герой делает столь очевидные глупости, что

никто в комедии не относится к нему серьезно. Может ли быть мишенью сатиры явный дурак, над которым все открыто потешаются? Вероятно, нет. Да и увенчается ли удачей попытка написать сатирическую комедию, в которой только главный персонаж для всех очевидный негодяй, а остальные — положительные, ведущие против него активное наступление? Поэтому вряд ли будет в пьесе напряженная комическая борьба, ведь с самого начала и героям, и зрителям совершенно понятно, что победу легко одержит большинство, ибо житейская мудрость подсказывает, что одному со всеми не справиться? Каждый, даже самый глупый, попытается найти для себя опору, «обрасти» своими людьми, почувствовать силу, уверенность в себе, чтобы затем начать действовать.

Разумеется, комический персонаж, подвергающийся осмеянию, не может быть выразителем возвышенных чувств или передовых идей времени. В то же время вряд ли он должен быть до того глуп, что на него только и остается смотреть с состраданием, мысленно говоря: «Этот человек ни в чем не виноват. Уж таким идиотом он родился!» Вооружаться бичом сатирика для нападения на индивидуальную глупость — неблагодарное занятие. Дурак сам по себе совсем не смешон. Ему нет места в сатирической комедии, которая интересуется «глупостью» социальной, а не биологической. Если дурак становится объектом сатиры, за ним обязательно должны стоять определенные общественные силы.

Лица комические — в большинстве случаев люди вовсе не глупые, хотя и впавшие в роковое заблуждение о своей непогрешимости. Лучшие комические образы искусства созданы именно по этому принципу. Все эти городничие, фамусовы, тартюфы, сатирические типы Салтыкова-Щедрина, Герцена, Гашека, Шоу и других писателей по-своему очень не глупые люди; их поступки соответствуют требованиям морали класса, к которому они принадлежат. Главный смысл их действий заключается в том, что они противятся всему передовому, пытаются остановить процесс исторического развития. Они всецело во власти прошлого, служат этому прошлому всеми своими силами и пустыми претензиями уподобили себя ослам, которых погоняют привязанной к их голове палкой со связкой сена.

К сожалению, в оглуплении персонажей комедий некоторые авторы усматривают едва ли не главный источник юмора. Это большой просчет. Оглупление, «обесчеловечение» отрицательных персонажей ничего общего не имеет с подлинным комизмом и свидетельствует прежде всего об ослаблении авторской позиции, упрощении, а значит и обесценивании художественных задач.

В основе комедии лежит комическая борьба, возбуждающая смех. В этом, как уже отмечалось выше, состоит природа комедийного конфликта. И все-таки одним из наиболее распространенных недостатков многих современных комедий является их удивительная скупость на смех, порождаемый комической борьбой.

Советская классическая комедия знает комические характеры большой художественной силы. Однако за последние годы в нашей драматургии не появилось комических героев, которые бы вдруг ожили под пером драматурга и пошли бы гулять по свету, подобно героям великих мастеров комедийного искусства. Не потому ли наши писатели порою сетуют, что в целом жанр комедии утрачивает свою былую социальную остроту, жизнерадостность и стремительность и становится малосмешным и даже скучным. «С нашей точки зрения,— отметили Э. Брагинский и Э. Рязанов,— современной комедии не хватает смелости. Комедия должна обижать, она обязана быть задиристой и дерзкой. Дистиллированная комедия, лишенная гражданской смелости,— это ведь противоестественно!»<sup>64</sup>

Кроме того, персонажи многих комедий совершают поступки, вступающие в явное противоречие с их внутренней сущностью. Цельность характеров, таким образом, разрушается. Нередко поступки и высказывания можно свободно передавать от одного персонажа к другому. Надуманные, схематические образы иных современных сатирических комедий приводят к фальши в изображении реальности, к ее бестактному подслащиванию и прихорашиванию. Подобные комические пьесы (при всех благих намерениях их творцов) страдают старой болезнью — иллюстративностью, а подчас и неумным бодрячеством. Это бывает в тех случаях, когда авторы занимаются простодушным подмалевы-

---

<sup>64</sup> «Литературная газета», 1971, 12 мая.

ванием действительности, лишая ее, таким образом, живительных жизненных соков. Их пьесам не хватает чувства комического, глубины мысли и того типизма, который является не только одним из главных законов творчества, но и делает комедию искусством, обращенным к современникам.

Такое состояние комедийного жанра объясняется прежде всего приглушенным, поверхностным изображением противоречий жизни, что особенно наглядно сказалось в добреньком, снисходительном отношении иных авторов к комическому персонажу. Еще и сегодня можно прочесть в некоторых работах о комедии, что сатирическое лицо «не должно вызывать чувства социальной опасности». Таким образом, с одной стороны, много говорят и пишут о пережитках прошлого в сознании людей, о необходимости нравственного воспитания, о непримиримой борьбе с проявлениями индивидуализма, мещанства, карьеризма, корыстолюбия, а с другой — носители этих «враждебных социалистическому обществу черт не должны вызывать тревожного чувства. Как же так? — справедливо возмущается один из рецензентов «Правды». — Обличительные стрелы летят либо в тех, кем должен заниматься уголовный кодекс, либо в заведомых простаков. Так один из самых боевых жанров стреляет игрушечными пулями и мимо целей<sup>65</sup>. Это свидетельствует о недостаточно глубоком постижении комического в жизни.

Сатирическое творчество — сложное, тонкое и весьма ответственное дело. Если учесть, что подлинные комедийные произведения (особенно сатирические!) обладают острой публицистичностью, что они, как правило, никогда не бывают бесстрастными и, естественно, многих задевает за живое, возбуждая к себе неприязнь, — станет вполне очевидно, что бичевать пороки средствами сатиры не только специфическое, но и весьма трудное искусство, требующее от художника, кроме большого дарования, еще и гражданской страсти и мужества.

Равнодушие к злу противопоказано сатирику, безразличие губит сатиру. Н. В. Гоголь заметил однажды, что в «Мертвых душах» ему «всякая строка досталась

---

<sup>65</sup> «Правда», 1975, 13 февраля.

потрясением...»<sup>66</sup> Для того чтобы высказать свое отношение к реакции, осмеять ее, «нужно, чтоб внутренности дрожали...»<sup>67</sup> — говорил Салтыков-Щедрин.

В подлинной сатирической комедии недостаточно обличать и издеваться, надо еще уметь открыто презирать. Так, как это делал Владимир Маяковский. *Маяковский, может быть, как никто другой в советской литературе, умел взглянуть на осмеиваемый предмет с точки зрения пролетарской, рабочей.* Именно это давало ему возможность смело обличать социально острые отрицательные явления общественной жизни и выставлять их на всеобщее осмеяние. Писатель как бы с отвращением и брезгливостью берет в руки все эти сатирические типы, с презрением рассматривает их со всех сторон и дает понять, как они гадки и ничтожны и ничего, кроме полного отрицания, не заслуживают.

И это справедливо, ибо в каких бы пропорциях и где бы ни появилось зло, оно не достойно иной участи. А там, где обнаружены плевелы зла, должен свистеть бич карающей сатиры.

Отметим, что в нашей комедиографии еще живы тенденции слишком уж добродушного подшучивания, а порою снисходительного отношения к сатирическому персонажу. С ласковой улыбкой пишут о нем — подтрунивают, иронизируют, критикуют его, а в конце пьесы выводят на сцену эдаким присмирившим, тихоньким — жалей его, да и только. Иногда даже в комедиях, остро реагирующих на противоречия в жизни, сатира явно ослаблена добродушным смехом.

Конечно, добродушный смех (если в этом добродуший слышится любовь к людям и надежда на их исправление) может способствовать перевоспитанию, обновлению человека. Но всегда ли? И не ведет ли это к тем счастливым концам, — не оправданным внутренней логикой развития характеров и обстоятельств, — которыми «во время оно» торжественно венчались многие пьесы: порок наказан, добродетель торжествует? Выходит, драматург вывел бюрократа, посмеялся над ним и к концу пьесы превратил его в порядочного человека. Как все легко! Между тем бодрый смех никого

<sup>66</sup> Н. В. Гоголь о литературе. Избранные статьи и письма, с. 164.

<sup>67</sup> Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. XIX. М., 1939, с. 90.



не уязвляет. Характер юмора зависит от исторического момента: либо он тяготеет к социальной сатире, либо вырождается в пустое зубоскальство. В сатире смех направлен на явления социального порядка.

В сатирической комедии, думается, неуместен так называемый добродушный смех по отношению к опасным социальным типам. Скоропалительно «переделять» хапугу, бюрократа, тунеядца или подлеца в честного и уважаемого человека только для того, чтобы доказать, что в жизни нашей торжествует справедливость,— едва ли стоит. Однако смех — лишь путь к исправлению. К тому же не всякий смех ведет к «обновлению» и «переделке». Интересное замечание по этому поводу находим у М. Горького. Добродушный юмор даже при неоспоримой талантливости произведения, говорит Горький, обладает очень незначительной силой и добродушие автора мало трогает обличаемых зрителей<sup>68</sup>.

Гнев — вот мерило любви сатирика. Без гнева и презрения *нет сатиры*, это лишь безобидное вышучивание, приятно щекочущее нервы даже тем, кого оно призвано больно задевать. «...Нужно прежде всего писать о противнике с презрением, с насмешкой»<sup>69</sup>, — отмечал Ф. Энгельс.

Сатира карает порок презрительным смехом. «Почему я именно со смешной стороны подхожу к жизненным явлениям?» — спрашивал известный советский юморист Остап Вишня и отвечал: «Ибо я старался быть сатириком... Если бы я был романистом и этот факт меня бы заинтересовал, я, быть может, положил бы его в основу многотомного романа. Поэт, возможно, написал бы балладу, возможно, поэму, возможно, песню... А мое оружие — смех! Я издеваюсь...»<sup>70</sup> Именно поэтому для сатирика, может быть, важнее, чем для любого другого писателя, четко определить свое отношение к действующим лицам.

С какой смелостью и беспощадностью, как мы видели, бичует В. Маяковский тип бюрократа в комедии «Баня»! Он смотрит на социально вредное глазами рабочего человека, которому очень трудно строить новую

<sup>68</sup> См.: М. Горький о литературе. М., 1953, с. 604.

<sup>69</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 35, с. 140.

<sup>70</sup> Вишня О. Отак і пишу. Київ, 1964, с. 20—21.

жизнь на месте, усеянном обломками старого мира, и которому не до сантиментов и всепрощенчества. И если уж В. Маяковский живописует бюрократа — то во всей его неприглядности. Бюрократ у него не только бюрократ, но и хам, закостеневший в своей самонадеянности и чванстве, обожающий мелкую и гаденькую лесть, иждивенец общества и морально разложившийся тип. И все это крупным планом, подчеркнуто, утрировано. Именно это давало писателю возможность впечатляюще подать теневые стороны жизни, заострить внимание на отрицательном, «сказать до конца, кто сволочь».

Вообще воинственная непримиримость к злу советской сатиры, ее яростная бескомпромиссность необычайно близки классическим отечественным традициям. «Сатирик всегда несколько фанатик своих воззрений», — отмечал Салтыков-Щедрин, подтверждая этот тезис всем своим творчеством.

Сатирическое искусство «обязано иметь понятие о том, о чем оно ведет свою речь». Отсюда четкость авторской позиции, бескомпромиссность сатирика: «...нет в мире положения ужаснее, положения задавшегося темой «бичевать и недоумевающего, что ему бичевать, задавшегося темой «приветствовать» и недоумевающего, что ему приветствовать». Двойственность в убеждениях «обнаруживает в сатире совершенно неуместную в его ремесле шаткость воззрений на жизнь»<sup>71</sup>. Большая сатира вообще не может замыкаться «в кругу общественных курьезов и странностей»<sup>72</sup>.

Цели и задачи советского сатирика отличаются от целей и задач, которые стояли, скажем, перед Гоголем. Если сатира великого русского комедиографа напроочь отвергала существующий эксплуататорский режим, то наш сатирик осмеивает недостатки социального порядка с целью укрепления социалистического общества, его развития и движения вперед. Именно в этом главное принципиальное различие творческих устремлений сатириков прошлого и современности.

---

<sup>71</sup> Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. V, с. 372, 373, 376.

<sup>72</sup> Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. VIII. Л., 1938, с. 296.

Сохраняя уважение к могучей сатирической традиции классической и советской комедии, современные комедиографы призваны в то же время быть гораздо свободнее в типизации современности. «Пытаясь втискивать новый жизненный материал в старые формы сатирического письма,— писал С. Михалков,— мы подчас несем урон в художественной, идейной, воспитательной силе наших произведений; изображая новые характеры, новый быт в границах, открытых Островским и Чеховым, Гоголем и Щедриным, мы иногда топчемся на месте, не ищем новых форм сатиры. А ведь понятно, что только те сатирические произведения входят в историю литературы, в историю театра, которые новаторски отражают новую действительность. Быть может, ни «Клоп», ни «Баня», ни «Мистерия-Буфф» Маяковского не стали бы сатирами бессмертными, если бы писатель не нашел новых сатирических форм для рассказа о новой действительности, о том, что мешало победившему народу двигаться вперед»<sup>73</sup>.

Подчеркивая новаторскую сущность нашей сатирической комедии — целенаправленную борьбу за укрепление существующего строя, важно помнить, что эту свою задачу она осуществляет средствами, унаследованными ею от сатиры прошлого: уничтожающим смехом. Но советская комедия, стремясь связать идеал с реальной действительностью, осмеивает тенденции и явления, чуждые гуманистической природе нашего общества. Между писателем и обществом нет идейных противоречий, идеал общества является по сути идеалом и комедиографа. Поэтому общественная жизнь как реализация идеала, как социально-политическая структура не может быть объектом сатирического обличения.

Однако социалистическое общество еще не лишено недостатков, которые входят в безусловное противоречие с идеалом общества, а следовательно, и с идеалом автора. Как раз эти недостатки являются объектом сатирической комедии.

Если идеал комедиографа не вступает в противоречие с социальным строем, но несовместим с отдельными явлениями общественной жизни, которые сами по себе чужды главным тенденциям общественного развития,

---

<sup>73</sup> «Новый мир», № 12, 1976, с. 268.

то, естественно, и образы, посредством которых писатель обличает подобные отрицательные явления, не есть выражение всей жизни, а типизируют лишь те недостатки, которые сопутствуют общему поступательному движению и развитию.

Эту особенность типизации при изображении отрицательных явлений в социалистическом обществе важно постоянно иметь в виду, чтобы не смешать единичного с общим, чтобы не приписать общему особенностей единичного и в конечном счете не истолковать отдельные факты как закономерные явления нашей общественно-политической системы. А. А. Фадеев справедливо говорил о том, что «в сатирическом жанре, как и во всяком другом, существует еще один герой — может быть, самый главный — это сам автор. Наша сатира, как и сатира наших великих предшественников, прежде всего гуманистична. Писатель, страстно любящий новую жизнь, во имя утверждения и развития которой он изобличает все враждебное и косное, противостоящее этой новой жизни, всегда найдет форму для выражения своей любви и ненависти, и нельзя забывать, что в разных жанрах сатиры эта сторона дела решается по-разному»<sup>74</sup>.

Сатирическая комедия подвергает осмеянию явления социального порядка, борется со злом с позиций определенного общественного идеала, который находит различное воплощение (положительный герой, смех, способ изображения действительности, позиция писателя).

Советская сатирическая комедия по своему характеру неразрывно связана с общественной критикой, она всегда отличалась непримиримостью к социально вредным тенденциям. В наиболее выдающихся образцах сатирическая комедия достигла значительных поэтических высот. Страстная заинтересованность в осуществлении народных идеалов обеспечивает ей почетное место в духовной культуре социалистического общества.

---

<sup>74</sup> «Литературная газета», 1954, 27 декабря.

О. П. Пресняков

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ФИЛОЛОГИЯ  
В НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ  
А. А. ПОТЕБНИ

В отношении к научному наследию А. А. Потебни издавна сложилась определенная схема, согласно которой на передний план всегда выдвигаются его высказывания о психологии творчества, его связи с психологическим направлением в русском литературоведении. Признается, что Потебня выдвинул ряд глубоких и перспективных идей, но был из-за своих субъективно-идеалистических заблуждений очень непоследователен и противоречив. При этом обычно считается, что круг интересов Потебни в литературоведении был по преимуществу «лингвистическим». Отсюда особый характер его «лингвистической поэтики», где на первом плане рассмотрение поэтической образности слова, его «внутренней формы», а остальные теоретико-литературные проблемы затрагиваются лишь постольку, поскольку можно провести параллели между словом и художественным произведением.

Все это переходит из статьи в статью с начала XX в. вплоть до нашего времени. В результате вновь и вновь повторяется вывод, что Потебня так и не сумел создать целостную теоретико-литературную концепцию, что она подобна «величественной, но незаконченной постройке»<sup>1</sup>.

Так ли это на самом деле? Ведь в истории науки вообще трудно найти ученого, который успел бы завершить все задуманное. Быть может, незавершенной концепция Потебни представляется потому, что во всех аспектах и структурных связях она, в сущности, еще

---

<sup>1</sup> Чудаков А. П. А. А. Потебня.— В кн.: Академические школы в русском литературоведении. М., 1975, с. 354.

не исследована? Тем более, что сами труды Потебни и его архивы изучаются гораздо меньше, чем более доступные (и менее трудоемкие) работы его популяризаторов и интерпретаторов.

Спора нет, многие положения Потебни, высказанные почти сто лет назад, несут на себе отпечаток известной исторической ограниченности. Были у него и противоречия, из которых он не находил выхода, были и проблемы, которые он тогда просто не мог решить. Но была и глубокая, по своему очень стройная и цельная научная концепция. Без нее просто не могли бы родиться те плодотворные гипотезы и выводы, которые до сего дня питают литературоведение, служат отправной точкой для научного поиска многим исследователям. Все знают, что «случайные» открытия в науке не так уж часты, да и они обычно рождаются на базе серьезных продуманных концептуальных принципов.

Выдающаяся роль А. А. Потебни в изучении исторических процессов развития языка широко известна и общепризнана. В фундаментальном труде «Из записок по русской грамматике» (1874) он проанализировал колоссальное количество фактов, чтобы показать, как с переменами в истории общества изменяется и язык. Потебня определял свои методологические позиции следующим образом: «Так как историчность есть существенная черта языкознания, и так как синтаксис есть момент истории языка, то неисторическое языкознание как наука, неисторическая этимология и неисторический синтаксис равно немыслимы»<sup>2</sup>.

Жизнь языка со всеми сдвигами и противоречиями, с эволюцией синтаксиса, морфологии и фонетики виделась и понималась Потебней как непрерывная деятельность, обусловленная поисками все новых и новых возможностей высказывания, движимая историческими закономерностями развития человечества.

Именно глубокий историзм и определял прежде всего направление и целостность научного мышления Потебни-языковеда. Спрашивается, с какой стати ученому было отказываться от этого направления и этой целостности в подходе к изучению явлений поэтического

---

<sup>2</sup> Потебня А. А. Из записок по русской грамматике, т. I—II. М., 1958, с. 48.

творчества? Разве проблемами теории и истории литературы занимался уже «другой» Потебня, отрешенный от проблем истории человечества и погружившийся в замкнутый мир психологии субъективных восприятий?

Метод и система Потебни как теоретика литературы давно уже нуждаются в глубоком научном осмыслении не только потому, что это позволит основательнее понять суть его важнейших идей и принципов, очистить их от полемических наслоений, но и потому также, что опыт широкого историко-филологического <sup>3</sup> подхода Потебни ко многим явлениям поэтики может быть интересен и полезен при решении проблем развития литературоведения как науки.

Пути развития современного литературоведения во многом определяются полярными и вместе диалектически сопрягающимися тенденциями специализации и интеграции. Хотя тенденции эти особенно остро обнажились в условиях научно-технической революции XX в., они с незапамятных времен свойственны науке и по сути являются принципиальными факторами ее роста.

Известно, что наука невозможна без достаточно четкого обозначения своих специальных целей, без вычленения своего предмета, без разработки конкретных путей и методов исследования. Но такое самоопределение не может стать перспективным, если не учитывается необходимость глубокого и системного вхождения данной науки в общую сокровищницу человеческого знания, ее взаимодействия и интегрирования с другими науками в реализации общих задач служения человеку, улучшения его жизни.

Если эта необходимость игнорируется, наука постепенно утрачивает свои позиции и, собственно, перестает быть наукой в самом полном гуманистическом смысле этого слова. Она превращается в чисто прагматический набор приемов и сведений, начинает неизбежно отставать и отклоняться в сторону от магистралей научного прогресса.

Давно уже говорится, что сложность и длительность процессов формирования литературоведения как науки в значительной мере обусловлены сложностью и многогранностью самого предмета исследования. Художест-

---

<sup>3</sup> А отнюдь не узко «лингвистического».

венная литература не может быть полно понята без привлечения многих данных «человековедения» и «обществоведения» (психологии, истории, философии, социологии и др.). С другой стороны, литература — искусство слова, родившееся на почве развития языка и вне этой своей «языковой» природы научно необъяснимое.

Опыт показал, что попытки уклониться от этой многоаспектности в сторону сугубо социологических или лингвистических штудий не могут дать существенных научных результатов.

И тем не менее необходимость самоопределения и научной специализации для литературоведения не теряет своей актуальности. Вполне своевременны призывы к литературоведам искать свои специфические пути анализа поэтики и не увлекаться (довольно модным по теперешним временам) привлечением методов современной лингвистики, поскольку она как наука преследует весьма отличные от литературоведения цели и идет своим путем. Однако при этом иной раз дело представляется так, будто лингвистика, вычленившись из филологии, именно благодаря такому вычленению достигла успехов в своем развитии. Литературоведению же еще только предстоит-де пройти через этот процесс, отыскать свой путь «из развалин филологии»<sup>4</sup>.

Невольно вспоминается известная поговорка: «Чужие дети быстро растут». Ведь несомненные научные достижения лингвистики не заслоняют того факта, что, подойдя к определенному уровню специализации, она все острее и острее испытывает необходимость интеграции с другими гуманитарными науками и видит к этому путь в расширении своего филологического кругозора<sup>5</sup>.

Быть может и литературоведению на всех этапах научного самоопределения не только нет нужды отрешаться от принципов филологии, а, наоборот, рациональнее опираться на эти принципы?

Заявлять о «развалинах филологии» вообще вряд ли правомерно. Филология как наука, изучающая сущность конкретных явлений языка и поэтического творчества

<sup>4</sup> Кожин В. В. Об изучении «художественной речи». — Контекст. 1974. М., 1975, с. 252.

<sup>5</sup> См.: Будагов Р. А. О некоторых общих проблемах филологии. — «Филологические науки», 1976, № 1.



в самом широком «контексте» истории человечества и его культуры, будет жить всегда, пока живы люди. Правильнее ставить вопрос об историческом развитии филологии, о ее непрестанном обновлении, о назревающих в ней качественных сдвигах.

Собственно говоря, ведь все по-настоящему значительное и серьезное в литературоведении — результат работы исследователей, прочно стоящих на почве филологической науки. И пример Потебни в этом отношении чрезвычайно поучителен.

Известно, что в работах Потебни десятки страниц отведены скрупулезному рассмотрению текстов, примеров и фактов, призванных подтвердить его гипотезы. Ученики Потебни вспоминают, что он вообще был немногословен, скептически относился к априорным рассуждениям и на лекциях предпочитал так подобрать факты и иллюстрации, так их выдвинуть и сгруппировать, что к общим теоретическим положениям студенты продвигались словно бы самостоятельно.

Понятно, что те, для кого такая самостоятельность была непосильна и даже обременительна, не могли много уловить в развитии мысли Потебни. Начинало казаться, что Потебня вообще не выходит за пределы конкретных текстов, изучает их, так сказать, «от слова к слову», признает достоверным лишь то, что «доступно наблюдению». Тем более, что он и сам не раз замечал: «Нам известен только один путь: чувственные восприятия. Все, что не дано непосредственно чувствами, есть лишь сообразная со свойствами души переработка чувственных восприятий. Наитие свыше, зрение помимо глаз, слух помимо ушей принадлежат к числу паталогических явлений»<sup>6</sup>.

В результате возникала и закреплялась односторонняя оценка метода Потебни, как метода, преимущественно сосредоточенного на рассмотрении лингвистических фактов. Историзм Потебни, его принципиальная филологическая установка видеть в каждом факте языка и поэтического творчества одно из звеньев развития человеческого сознания, национальной культуры отодвигались куда-то на задний план или вообще ускользали.

<sup>6</sup> Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 612. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте.

А поскольку для самого Потебни действительно далеко не все было ясно, поскольку он по поводу некоторых фактов вынужден был до поры ограничиваться лишь предварительными замечками, создавалось впечатление, что Потебня как теоретик вообще высказывается спонтанно, от случая к случаю, выдвигая иногда парадоксы, противоречащие друг другу<sup>7</sup>.

Естественно, что те, кто был не способен понять глубокий общелингвистический смысл литературоведческих взглядов Потебни, а подходил к ним с частных (и узких) позиций «лингвистической поэтики», даже и не пытались серьезно ставить вопрос о его научных принципах, о его методе и ограничивались толкованием отдельных его высказываний, которые, будучи вырванными из общего хода размышлений Потебни, не могли не показаться и противоречивыми, и парадоксальными.

По сложившейся традиции Потебню относят к психологическому направлению в литературоведении. Сам же он никогда не определял свой метод как «психологический» и к вопросам психологии обращался ни-

---

<sup>7</sup> Более всего такое впечатление закрепилось как раз в отношении литературоведческих трудов Потебни. Этому способствовали неблагоприятные условия их публикации. Большую часть из них Потебня не успел подготовить к печати. После его смерти они вышли в свет в виде записок и набросков («Из записок по теории словесности», 1905) и с тех пор долго не переиздавались. Лишь недавно фрагменты из этого труда были перепечатаны в сборнике избранных литературно-эстетических работ ученого (Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976). Положительно в целом оценивая выход в свет этой книги, нельзя все же не заметить, что ее составители в качестве основного трактата Потебни по эстетике и поэтике выдвигают «Мысль и язык». В примечаниях к этой работе так прямо и сказано: «...в этом сочинении наиболее полно и точно изложены теоретические идеи Потебни» (с. 599). Конечно, «Мысль и язык» замечательная работа. В ней действительно были заложены основы важнейших идей, к которым Потебня в последующем вновь и вновь возвращался. Но все же нужно помнить, что «Мысль и язык» Потебня написал в самом начале своего творческого пути, в 1861—1862 гг. Если судить о всей научной концепции Потебни в основном по этой работе (как, кстати, нередко еще делается, поскольку она чаще других переиздавалась), то, значит, заведомо считать, что после 1862 г. Потебня в области эстетики и поэтики ничего существенно нового не создал. На самом же деле от «Мысли и языка» до наиболее зрелых литературно-творческих высказываний Потебни конца 80-х годов пройден очень большой путь. К сожалению, поздние работы Потебни еще мало изучены. Уцелевшие в архивах их рукописи даже по-настоящему еще не разобраны.

чуть не более, чем, скажем, к вопросам истории, философии, фольклористики, этнографии или других гуманитарных наук. Для него все эти науки определенными своими сторонами соотносились с филологией, были ее составляющими. Выделял среди них Потебня более всего — историю и не однажды обращал внимание в своих лекциях на то, что для филолога «историческая точка зрения есть единственно верная»<sup>8</sup>. Говоря еще в «Мысли и языке» о возможностях связей языкознания и психологии, Потебня указывал, что такие связи могут быть плодотворными только тогда, когда психология проникается историзмом.

Потебня осознал ведущие принципы филологии прежде всего как сопряжение конкретного анализа фактов с самым широким историческим пониманием процессов их возникновения и развития, находил здесь перспективу к объединению естественных и исторических аспектов исследования. Он писал: «Прогресс нашего времени состоит в преимуществе естественно-исторической методы исследования, которая, будучи способна к органическому развитию из себя, сделала впредь невозможным возвращение от знания к вере» (с. 611).

Потебня не раз повторял, что наука дает возможность познать большое и неопределенное через анализ конкретного и определенного. Отсюда необходимая последовательность: от рассмотрения простейших, повторяющихся и образующих систему явлений — к пониманию явлений сложных (с. 115). Необходимость применять системно-типологические приемы исследования к таким сложным и многоаспектным явлениям как язык и поэтическое творчество была очевидна для Потебни раньше многих. Он блестяще воспользовался этими приемами в исследованиях по исторической грамматике и в трудах по поэтике, систематизирующих множество фольклорных и литературных источников.

Но систематизация никогда не была для Потебни самоцелью. Говоря о том, как закономерны сходные структурные определенности в поэтическом осмыслении мира (ритмомелодические компоненты «внешней», зву-

<sup>8</sup> Центральный Государственный исторический архив УССР в Киеве, ф. 2045, ед. хр. 164, л. 150 об. В дальнейшем все ссылки на этот фонд даются в тексте.

чащей формы, традиционные символы «внутренней формы» и многое другое)<sup>9</sup>, он указывал, что такие структурные определенности не могут быть внеисторичны. В связи с этим Потебня предостерегал от увлечения абстрактным тождеством форм, напоминал, что никогда не следует забывать, что само это тождество — не столько реальность, сколько понятие — научная абстракция, которая может меняться в ходе развития науки (с. 165, 192—194).

Потебня принципиально считал язык и поэтическое творчество живыми, движущимися явлениями, видел в них постоянную деятельность сознания. И поэтому он не признавал продуктивной их оценку без диахронического ориентира, вне связей с общим движением человеческой культуры в ее историческом развитии.

В истории языкознания уже отмечалось, что Потебня задолго до Ф. де Соссюра пришел к пониманию системности языка, указал на градацию языка и речи, начал говорить о знаковом характере языка<sup>10</sup>. Однако не всегда еще обращается должное внимание на принципиальное различие методологии де Соссюра (а вместе с ним и многих соссюрианцев в современной лингвистике) и Потебни. основополагающие установки де Соссюра (нет никакой необходимости знать условия, в которых развивается тот или иной язык; противопоставление двух точек зрения на язык — синхронной и диахронной — совершенно абсолютно и не терпит компромисса; единственным и истинным объектом лингвистики является язык, рассмотренный в самом себе и для себя) для Потебни-филолога были принципиально неприемлемы.

Достаточно глубоко понимая сущность знака и символа в языке, Потебня постоянно напоминал, что знаковость языка и особенно языка поэтического в корне отличается от знаков и символов, употребляемых, например, в алгебре или в химии. В слове — жизнь и история народа. И нельзя подходить к слову, не учитывая его

<sup>9</sup> См., например, рецензию А. А. Потебни на книгу «Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким». — «Записки Императорской Академии наук», 1880, т. 37. Приложение № 4 (Отчет о 22-м присуждении награды г-р. Уварова), с. 64—152.

<sup>10</sup> Хрестоматия по истории русского языкознания. М., 1973, с. 125—127.

роли аккумулятора исторической содержательности и той многозначности, которая открывается за ним в различных речевых ситуациях. Говоря об отсутствии широкого филологического взгляда на слово, Потебня с горькой иронией сетовал: «Обыкновенно мы рассматриваем слово в том виде, как оно является в словарях. Это все равно, как если бы мы рассматривали растение, каким оно является в гербарии, т. е. не так, как оно живет, а как искусственно приготовлено для целей познания»<sup>11</sup>.

Увидеть, как живет слово в языке и поэтическом творчестве, можно было только с высоты исторического кругозора. Отсюда определенная позиция Потебни-литературоведа, считавшего, что лишь методы разностороннего филологического анализа могут обеспечить научное истолкование литературных явлений. Вот почему невозможно понять стройность и цельность концепции Потебни с соссюрианской точки зрения, рассматривая ее всего лишь как «лингвистическую поэтику». В этом отношении следовало бы чаще вспоминать и другие оценки метода Потебни, у ученых историко-филологической ориентации: «Потебня внимателен к частному факту, но он подчиняет свой материал вопросам прежде всего общего порядка. Его не удовлетворяет систематика как таковая: он стремится перебросить те или другие мосты между группами синтаксических фактов, стремится объяснить пути развития соответствующих категорий, получить историю явлений, связав их в причинно-следственную связь. Для его метода такая установка — научная необходимость»<sup>12</sup>.

Взгляды Потебни на закономерную обусловленность системности и комплексности анализа поэтических явлений изложены так, что, с одной стороны, достаточно определенно указывают на наличие в художественном произведении особого мира, созданного искусством слова, а с другой — на органичность и множественность связей этого мира со всеми сторонами жизни человеческой, вне и без которых мир искусства просто не может существовать, и понять которые без широкого исто-

<sup>11</sup> Потебня А. А. Из лекций по теории словесности. Харьков, 1894, с. 3—4.

<sup>12</sup> Булаховский Л. А. Александр Афанасьевич Потебня. Киев, 1952, с. 19.

рического освещения немислимо; «Художественное, в частности, поэтическое произведение, — писал он, — подобно человеку, растению, животному является средоточием обширного круга наук. На поэтическое произведение можно смотреть с точек зрения, которые можно сравнить с точками зрения химии, морфологии, физиологии. Элементарный морфологический состав поэтического произведения и его действие, подобно всему существующему, имеет свою историю. Вся совокупность знаний в применении к изучению поэтического произведения составляет критику». И далее, развивая эту мысль, Потебня добавлял: «Нельзя сказать, какого рода знания не нужны при объяснении состава, действия и происхождения поэтического произведения. Критика идет как бы против разделения труда. Художественное произведение, как и человек, есть микрокосм» (с. 110).

В связи со сказанным Потебня очень остро ставил вопрос об уме и таланте филолога. Хотя в филологии, считал он, как в каждой науке, закономерны тенденции специализации и упрощения путей исследования, она никогда не сможет развиваться людьми, ищущими однозначных ответов и упрощенных решений. По обширности, комплексности и сложности своих проблем филология не может быть уже и упрощеннее объекта исследования — поэтического искусства. И так же, как в искусстве, посредственность не может дать в ней существенных результатов.

Методологическая необходимость историзма в отношении к объекту исследования филолога была для Потебни очень важной не только потому, что вела к сопоставлению широкого ряда фактов, расширяла круг доказательств, подтверждающих типичность явления или его генетическую изменчивость. Историческая точка зрения для Потебни-филолога имела и свой глубоко гуманистический смысл. Она открывала возможность обращения к острейшим социальным проблемам, позволяла ученому оценить их с позиций человека и гражданина.

Потебня никогда не воспринимал тенденции прогрессивного развития человеческого общества только в отвлеченно умозрительном плане. Для него каждый миг истории был наполнен живым смыслом деятельности

людей, судьба которых единственна и неповторима в своем роде.

Раздумывая, например, об истории литературы как о процессе, который имеет общие закономерности, но вместе с тем складывается из поэтически неповторимого творчества отдельных писателей, стараясь напомнить о талантах, несправедливо забытых, Потебня очень масштабно ставил вопрос о гуманистических связях личности и общества, напоминал, как необходимо для человечества внимательное и бережное отношение к духовным ценностям.

«История — не тавтология, — писал он. — Слово, недосказанное одним, остается вечно недосказанным. Утраты в людях, не совершивших полного круга своей жизни для общества, невозвратимы. Всякое существо имеет цену само по себе и другим незаменимо. Это основание сознательного уважения к индивидуальной жизни. Отцы незаменимы детьми. Несовершенство традиции: никогда последующее поколение не усваивает вполне предыдущего... Общество, забывчивое, равнодушное к своему прошедшему, просто не умеет пользоваться наследием отцов и потому медленно капитализирует мысль... Пожары, ежегодно поглощающие у нас миллионы (явление, против которого думал найти средства еще Александр Бестужев), находят полное соответствие в сфере нашей умственной жизни. Случай с записками Лунина у нас, пожалуй что, типичен» (ф. 2045, ед. хр. 214, л. 3—3 об.).

Потебня начинал свои исследования в 60-е годы XIX в., когда уже становилось ясным, что фактография и описательность в филологических исследованиях ограничивают ученого, что время простого накопления фактов отходит в прошлое, что необходимы самые смелые поиски широких теоретических обобщений.

В филологии происходили тогда кардинальные сдвиги. Перед лавиной сведений, освоенных и введенных в научный оборот историками языка и литературы, этнографами и фольклористами, заколебались и подверглись серьезному пересмотру старые умозрительные представления. Труды И. Срезневского, Ф. Буслаева, А. Пыпина, Н. Тихонравова. Александра Веселовского и других выдающихся филологов — современников Потебни наметили принципиально новые пути анализа явлений языка

и поэтического творчества, привели к таким методологическим сдвигам, которые значительно повысили роль истории и социологии в филологической науке.

Целую эпоху в развитии взглядов на сущность литературы и ее назначение в обществе составили выступления революционно-демократической критики и полемика вокруг них. В обстановке творческого пересмотра многих литературно-эстетических канонов рождались и художественные открытия крупнейших русских писателей, формулировались их глубокие, непреходящие суждения о языке и литературе, подкрепившие свидетельства «практиков» наиболее плодотворные идеи растущей филологической науки.

Принципы культурно-исторического и сравнительно-исторического изучения позволяли отказаться от взглядов на язык и литературу как на нечто раз навсегда данное, застывшее и неизменяемое. Эти принципы открывали новые возможности для сопоставления языка и литературы с процессами развития человеческого мышления, с историей народов, с их культурой, они теснее связывали филологию с передовыми общественными идеалами, с надеждами на достижение социальной справедливости.

С традициями культурно-исторического и сравнительно-исторического направления были безусловно связаны и основы научной концепции Потебни, его глубокий историзм в подходе к мышлению, языку, фольклору, литературе, его стремление понять историю духовного развития людей не только в пределах одного народа, одной нации, но в истории всего человечества. Однако Потебня с самого начала выдвигал задачи таких научных масштабов, которые выходили далеко за рамки указанных направлений. Принимая принципы исторической детерминированности языка и поэтического творчества, сознавая значение этих принципов для отыскания ключа к системе и последовательности в изучении процессов формирования человеческой мысли, Потебня считал слишком бедным и односторонним смотреть на поэтические явления по преимуществу только как на отражение исторических событий, как на «иллюстрацию» идей своего времени.

Он все более начинал понимать, что сущность литературы, ее специфика как искусства слова коренным



образом сопряжена с такими процессами развития мышления и языка, которые где-то у самых основ познания мира человечеством. Он все более чувствовал, что идеи культурно-исторического и сравнительно-исторического изучения должны не исключать, а предполагать широкое филологическое рассмотрение поэтических явлений в самой их языковой природе, что одно другому не только не мешает, а, наоборот, способствует и рождает принципиально новый историко-филологический метод исследования.

В круг культурно-исторических и сравнительно-исторических соотношений (литература и общество, литература и историческое развитие культуры разных народов) Потебня решительно и последовательно включил принципиально новые системные связи: язык и литература, поэтическое творчество и процессы познания действительности, развитие духовной жизни человечества и совершенствование искусства слова, слово и контекст художественной речи, цельность художественного произведения и различное его восприятие в разные времена, поэтическое творчество как непрерывная деятельность мысли.

Все это очень отвечало потребностям развития русской филологической науки. Идеи Потебни серьезно конкретизировали все аспекты оценки поэтических явлений, переводили их из области размышлений на общекультурные темы к проникновению в сложные глубины художественного творчества, поднимали сам историзм подхода к таким явлениям на качественно новую ступень, поскольку путь к их историческому пониманию намечался не только уже с учетом специфики искусства слова, но и «от нее», и «через нее».

Вот почему представляется более точным определять метод Потебни не как *психологический*, а как *историко-филологический*<sup>13</sup>. Ведь психологическое направление в русском литературоведении (Д. Н. Овсянко-Куликовский, А. Г. Горнфельд и др.) возникло и развилось уже после смерти Потебни. Оно использовало некоторые его идеи, нередко выступало под флагом его учения, но было гораздо уже филологических интересов По-

<sup>13</sup> Все, кто относит Потебню к психологическому направлению в литературоведении, признают, что он занимал в этом направлении особую, «иную» позицию. См.: Академические школы в русском литературоведении, с. 304.

тебни, являлось по отношению к ним вычленившимся частным, связанным с Потебней, главным образом, в вопросах психологии творчества и субъективного восприятия поэтических явлений.

Конечно, традиция всегда имеет множество возражений против пересмотра устоявшихся терминов. Но разве, например, не очевидно, что к историко-филологическому методу могут быть отнесены и принципы исследования других крупных филологов (Ф. Буслаев, Александр Веселовский, всю жизнь, кстати сказать, работавший над исторической поэтикой), которых никак не вместить в узкие рамки мифологического направления или сравнительно-исторической школы? Разве не нашли свое продолжение идеи историко-филологического метода в трудах советских ученых — Л. Щербы, В. Виноградова, М. Бахтина и многих, многих других?

Смелый и грандиозный замысел Потебни понять и объяснить прогресс человечества, направление его культурно-исторического развития через язык и мышление осуществлялся им, главным образом, на путях анализа конкретных поэтических текстов и языковых явлений. Полагая, что системный подбор наглядных примеров очевиднее общих отвлеченных рассуждений, Потебня предпочитал оперировать «точными» фактами и доказательствами, и порой могло показаться, что он и не стремится к их масштабному осмыслению.

Но почти каждый из тех, кто знал Потебню, вспоминал о нем как о тонком знатоке старой и новой литературы, как о филологе, постоянно имеющем в виду литературно-эстетические горизонты. И это не случайно. В любой своей работе (даже когда она посвящалась в основном лингвистическим вопросам) Потебня постоянно обращался к размышлениям о сущности поэтического и художественного в мысли и слове и соответственно выдвигал и развивал важные теоретико-литературные идеи, приходил к интересным гипотезам и выводам о своеобразии поэтических явлений и закономерностях их развития.

Важно понять, что в то время как для некоторых современников Потебни совмещение лингвистических, литературоведческих, исторических и фольклористических интересов диктовалось определенной ограниченностью, объяснялось экстенсивностью и нерасчленен-

ностью тематики, нечеткостью научных критериев, данью поверхностности и т. п., для него самого такая общефилологическая установка оказывалась принципиальной и концептуальной. Она выражала необычайную цельность и сосредоточенность ученого в постижении таких явлений духовной жизни человечества, которые при отсутствии широкого системного и историко-диалектического рассмотрения многим представлялись вообще необъяснимыми.

В работах, посвященных проблемам развития литературоведения, уже высказывались соображения о том, что различные теоретико-литературные течения буржуазной науки (например, в Германии и Франции) начинают с XIX в. духовно мельчать и не только утрачивают свойственную просветителям XVIII в. широту взгляда на историю, способность почувствовать, как «вечностью заполнен миг», но принципиально отходят от подлинного историзма, боятся его<sup>14</sup>.

Соображения эти достаточно резонны. Но, думается, что общая картина развития мирового литературоведения в XIX в. была бы и полнее, и вернее, если бы больше учитывались и альтернативные возможности историко-филологического метода, который разрабатывался Потебней и другими русскими филологами.

Вполне понятно, что обращая внимание на богатые возможности и перспективы историко-филологического метода, мы далеки от намерения представить Потебню ученым, который понимал необходимость широчайшей комплексности, историзма и системности в филологических исследованиях так, как они понимаются сегодня.

По уровню мировоззрения Потебне трудно было еще осмыслить диалектическое единство многих противоречий, увидеть широкие выходы к анализу социальных закономерностей развития общества, его культуры и науки. Синтетичность и комплексность нередко проявлялись в методе Потебни ограниченно, иногда лишь как тенденции, как общее русло исследования.

Бывало и так, что Потебня, подобно другим ученым своего времени, начинал искать в анализируемом явлении какую-то важнейшую первопричину, какую-то «точ-

---

<sup>14</sup> См., например: *Вейман Р.* История литературы и мифология. М., 1975.

ку отсчета», от которой можно было бы протянуть линию строгой научной логики, единую и последовательную. Когда, например, он понял, что в слове осуществляется своеобразный синтез познания и творчества, попытался (и во многом успешно) продвинуться от структуры слова с его «внутренней» и «внешней» формой, с его емким значением к уяснению сущности поэтического творчества, ему удалось найти основы для стройной научной концепции. Но здесь же Потебня не сумел избежать известной односторонности, одноплановости, ибо попытка свести разнородные явления, так сказать, к «единому знаменателю» сужала, ограничивала обычно свойственную Потебне широту филологического кругозора.

Быть может, поэтому уподобление Потебней слова и поэтического произведения оказывалось иной раз слишком прямолинейным и, как многие модели вообще, обладало известной долей схематизма, не могло охватить всю полноту и сложность литературных явлений. Критика в адрес Потебни за то, что он, принимая такую модель, подчас ограничивал пределы, позволяющие учесть влияние различных социальных факторов на художественное творчество, имела, разумеется, свои основания.

До сих пор не завершен спор и о философских позициях Потебни. Одни считают его субъективным идеалистом, другие же настойчиво напоминают о множестве материалистических суждений Потебни, отмечают материализм его важных методологических принципов.

Известно, что как языковед Потебня в начале своего пути почерпнул для себя много полезного и плодотворного у одного из основоположников сравнительно-исторического языкознания В. Гумбольдта. Следует учитывать, что Потебня с большим интересом воспринимал не только лингвистический аспект философских размышлений Гумбольдта, но и его эстетику. Нельзя не вспомнить, например, что Потебня углубленно читал с пометками в тексте и на полях «Переписку Гумбольдта с Гёте и Шиллером»<sup>15</sup>, а излагая свои взгляды на некоторые эстетические проблемы в самой значительной

---

<sup>15</sup> Бюллетень редакционного комитета по изданию сочинений А. А. Потебни, ч. I. Харьков, 1922, с. 15.

из ранних работ «Мысль и язык» (1862), широко ссы­ лался на высказывания Гумбольдта о поэме Гёте «Гер­ ман и Доротея»<sup>16</sup>.

Ряд гносеологических и эстетических проблем Гум­ больдт рассматривал в духе традиций немецкой идеали­ стической философии и особенно философии Канта. Ос­ ваивая научное наследие Гумбольдта, Потебня, естест­ венно, не мог избежать влияния его мировоззренческих установок. Вот почему в работах Потебни (особенно в ранних) можно встретить формулировки, традиционные для субъективно-идеалистической философии. Таковы, в частности, отправные посылки (развивающие мысли Канта и Гумбольдта) о существенной роли субъектив­ ных ощущений в восприятии и познании мира. Субъек­ тивно-идеалистические тенденции давали себя знать и в подходе Потебни к другим вопросам (взгляды на до­ минанту субъективного в творческом процессе, субъ­ ективный фактор в оценке художественного произведе­ ния и др.).

Однако философско-эстетические взгляды Потебни развивались на рус с к о й почве, в русле развития рус­ ской эстетической мысли с ее углубляющимися мате­ риалистическими и революционно-демократическими тенденциями. Очень часто забывают, что на Белинского, например, Потебня в своих литературоведческих рабо­ тах ссы­ лался не меньше, чем на Гумбольдта. С Белин­ ским он спорил, иногда не соглашался, но в коренных эстетических проблемах не только не отвергал его принципы, а, скорее, их углублял и развивал.

Субъективный идеализм Потебни с самого начала был далеко непоследовательным. Не случайно уже дав­ но обращалось внимание, что Потебня разделял многие взгляды на материалистическую сущность природы, при­ знавал и высоко ценил теорию Дарвина о происхожде­ нии видов, был очень близок к диалектико-материали­ стическому пониманию законов претворения энергии, связей между временем и пространством, неуничтожае­ мости материи и т. п.<sup>17</sup>

Концептуальный тезис Потебни о том, что «человек превосходит животное, с одной стороны, словом, кото­

<sup>16</sup> Потебня А. А. Мысль и язык, изд. 5-е. Одесса, 1926, с. 144—145.

<sup>17</sup> См.: Острянин Д. Х. Философское значение научного наследия Потебни.— В кн.: Александр Афанасьевич Потебня. Киев, 1962.

рое он создал для совершенствования мысли, с другой — машиной, т. е. тем, что создает для действий своих новые органы, орудия, начиная с палки, рычага»<sup>18</sup>, не раз сопоставлялся с известными взглядами Маркса и Энгельса на язык как на реальное сознание<sup>19</sup>.

Вообще высказываний Потебни, выражающих его близость к материалистической диалектике, можно привести гораздо больше<sup>20</sup>. Однако было бы упрощением думать, что свои «материалистические» (или «идеалистические») формулировки Потебня понимал именно так, как мы понимаем их теперь. В оценке каждой такой формулировки необходим разносторонний учет общей направленности и полемической логики того контекста, в котором она возникла, понимание конкретных исторических обстоятельств жизни общества и развития науки, ее вызвавших.

Вот почему не представляются убедительными попытки «подтянуть» Потебню к уровню современного диалектико-материалистического мышления<sup>21</sup>. Не менее сомнительными и односторонними выглядят и переходящие из статьи в статью, начиная с 20—30-х годов, оценки Потебни только как выразителя субъективно-идеалистических взглядов на язык и литературу<sup>22</sup>.

Дело обстоит гораздо сложнее. Методологические установки Потебни оказывались иногда непоследовательными именно потому, что несмотря на материалистический смысл выявленных им фактов, он пытался их объяснить в рамках традиционных идеалистических по-

---

<sup>18</sup> Потебня А. А. Из лекций по теории словесности, с. 133.

<sup>19</sup> См.: Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1968, с. 38.

<sup>20</sup> В недавно обнаруженном нами конспекте Потебни по истории литературного языка очень впечатляюще, например, говорится о качественном скачке, к которому подошло развитие языка в связи с проникновением на Русь христианства и развитием письменности: «Положим, что перевод книг священных не был делом чисто внешней силы, что язык славян был приготовлен к их принятию внутренним развитием или сближением с христианскими истоками: все же перевод этот был скачком. Он разом разделил массу народа на образованное по своему меньшинство и наружным только образом принявшее христианство большинство» (ф. 2045, ед. хр. 164, л. 148).

<sup>21</sup> См., например: Тенянко Ю. Проблемы литературно-художественной критики в эстетике А. Потебни и современность.— «Прапор», 1974, № 2.

<sup>22</sup> См.: Академические школы в русском литературоведении, с. 359.

ложений и формулировок. Такая непоследовательность проявлялась у Потебни главным образом в тех случаях, когда перед ним возникали проблемы, которые просто нельзя было решить, не поднявшись до уровня диалектического и исторического материализма. Именно тогда у Потебни появлялись скептические замечания по поводу примитивной наивности вульгарного, позитивистского материализма, выдвигались полемические парадоксы, звучащие в субъективно-идеалистическом ключе.

Потебне — мыслителю и ученому — никогда не была присуща догматичность мышления. Его философия — движущееся явление. Она в непрерывном совершенствовании, в непрерывной коррекции данными практики. Потебня не раз говорил, что наука готовых истин не знает, кроме самоочевидных математических аксиом. К сожалению, замечал он, у всех нас так глубоко укоренилась привычка принимать свои мнения за «истину» и выдавать их за нечто подобное догмату. Так называемые «истины» науки не догматичны, они всегда условны и в той или иной мере приближаются к типу гипотез<sup>23</sup>.

Быть может, не случайно поэтому Потебня, при всей цельности своей научной концепции, был в ее изложении принципиально фрагментарен и всегда оставлял свои положения «открытыми» для самостоятельной мысли читателя, для его сотрудничества и сотворчества. В такой фрагментарности и открытости методологических высказываний Потебни многое удивительно свежо звучит и сегодня, важно лишь отграничить в них все то, что принадлежит прошлому, что и сам Потебня, возможно, отбросил бы, живи дольше.

Принципы историко-филологического метода Потебни иной раз могут показаться не столь уж оригинальными. Ведь и до него было немало филологов, которые достаточно понимали необходимость конкретного анализа специфики искусства слова и без установления исторических координат не принимались за изучение литературных явлений.

Но у Потебни все это приобретало уже обязательность методологической позиции, получало в своей

---

<sup>23</sup> Овсянко-Куликовский Д. Н. Воспоминания. Пг., 1923, с. 186.

синтетичности новые качества. Принципиальная установка Потебни видеть каждый факт языка и поэтического творчества в ряду других фактов и зависимостей, в движении, оценивать его не только с точки зрения настоящего, но и с точки зрения прошедшего и будущего выводила ученого к совершенно новым рубежам комплексности, системности и диалектичности, открывала перед его методом широкую перспективу.

Потебня умел выдвинуть и показать любую составляющую поэтической структуры вполне конкретной, в своих локальных функциях, но вместе с тем давал почувствовать ее своеобразную «прозрачность», видел в ней и за ней не только вполне реальные обстоятельства определенной исторической эпохи, но и самые беспредельные масштабы развития человеческого сознания, истории человечества в целом.

Именно эти филологические установки способствовали многим открытиям Потебни в литературоведении, служили основой для самых плодотворных его литературоведческих идей.

Учение Потебни о «внутренней форме» слова и о процессах рождения поэтической образности долгое время трактовалось так, что и сторонники и противники Потебни (для которых вершины историко-филологического метода часто оказывались вообще недостижимыми) сводили все это учение к так называемой «теории образности», где все, что «образно», относилось к искусству слова, а все, что «безобразно», выносилось за его пределы. В такой трактовке идеи Потебни, собственно, и не казались уже особенно оригинальными. Ведь то, что искусство образно, известно с древнейших времен.

Ускользала важнейшая задача, которой был занят Потебня,— понять саму структуру образности и, главное, выявить все ее взаимосвязи с «безобразным», ее непрерывное взаимодействие с ним в движении художественной мысли, в процессах ее исторического развития, ее культуры, тесно связанной с общей историей развития человеческого сознания, человеческой деятельности.

Основа основ метода Потебни — подход к языку и поэтическому творчеству как к непрерывной деятельности, движению, где образное и безобразное много-



кратно сменяется, переходя одно в другое, оттеняя друг друга, рождая все новые и новые уровни поэтичности, непрерывно служа познанию мира и его эмоционально-эстетической оценке,— вообще игнорировалась.

Вот, например, как вспоминает В. Шкловский о борьбе «формальной школы» 20-х годов против учения Потебни: «Образность — картинность у Потебни и у Овсяннико-Куликовского становилась сама по себе синонимом художественности. Этот термин у потебнианцев лишен характеристики мышления как движения, он, так сказать, не глаголен, номинативен, остановлен». И далее Шкловский выдвигал уже «свое» определение образа: «Между тем образ есть не только изображение предмета, но и представление предмета при помощи его познания в движении»<sup>24</sup>.

Но разве не Потебня утверждал, что образ — познание жизни в ее движении? Разве не проникнуто у него понятие образности динамизмом? Разве не Потебня тесно связывал развитие поэтической мысли в языке именно с «глагольностью», с предикативностью?

Объявив, что главное в концепции Потебни — «образность» и упрощенно отождествив эту образность с картинностью и наглядностью, критики Потебни, хотя и ссылались на отдельные его высказывания, но на самом деле критиковали не столько то, что составляло суть его историко-филологического метода, сколько то, что они сами ему приписали. К сожалению, мнение таких критиков осталось до сих пор авторитетным и для некоторых новых работ о Потебне.

Лишь со временем, по мере развития теоретико-литературной мысли начали все больше понимать, что учение Потебни открывает «доступ к процессам внутреннего движения художественной мысли», что Потебне «принадлежит заслуга нахождения той точки, в которой встречаются образная и логическая мысль», что, развив свои положения о «внутренней форме» слова, он сумел четко зафиксировать, «поймать» движение «неуловимой» и «как бы бесплотной художественной мысли» «в

---

<sup>24</sup> Шкловский В. Повести о прозе. М., 1966, с. 173. Для всех оппонентов Потебни (как и здесь) очень типично смешивать его метод с методом его последователей из так называемого «психологического направления» в литературоведении. Хотя, как уже было сказано, отождествление здесь совсем неправомерно.

каких-то осязаемых материальных особенностях, которые уже нельзя было спутать с чем-либо другим»<sup>25</sup>.

Однако традиционное представление о Потебне не как о филологе с широчайшим историческим кругозором, а более как о лингвисте, который лишь походя высказал интересные теоретико-литературные гипотезы, обладало такой силой инерции, что, давая высокую оценку идеям Потебни и по своему пытаясь их развивать, П. В. Палиевский оценил их все же не как продуманную концепцию, а как «догадки и предположения, брошенные на полпути». Отсюда, вероятно, и слишком поспешный вывод, будто Потебня разделил все слова на «образные» и «безобразные» и на этом остановился, «потому что как лингвист он имел специфический угол зрения»; «поэтическое мышление интересовало его не само по себе, а только в связи со словом — лексической единицей»<sup>26</sup>.

Л. А. Булаховский тоже полагал, что Потебня в своих аналогиях между внутренней формой слова и поэтическим образом все в конечном счете сводил к делению слов на «образные» и «безобразные». Правда, Булаховский отмечал у Потебни очень важное ограничительное замечание о возможности возникновения поэтического образа из слова «безобразного», но тут же фактически снимал всю существенность этого замечания, сославшись на то, что указанная оговорка Потебни «практически не сыграла своей роли в большинстве его рассуждений»<sup>27</sup>.

На самом же деле то, что Булаховский принял за отдельную оговорку, было для Потебни важнейшим концептуальным звеном, определяло его понимание развития и взаимодействия языка и мышления, языка и поэтического творчества. Отметив очевидность эстетической значимости «образных» слов, Потебня тут же показывал, как рождается художественное видение мира при помощи слов «безобразных», как гибко и разнообразно эти слова могут выполнять в художественной речи множество эстетических функций. Напоминая об

<sup>25</sup> Палиевский П. В. Внутренняя структура образа.— В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962, с. 74.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Булаховский Л. А. Александр Афанасьевич Потебня, с. 26.

этом, он писал: «Элементарная поэтичность языка, т. е. образность отдельных слов и постоянных сочетаний, как бы ни была заметна, ничтожна сравнительно со способностью языков создавать образы из сочетания слов, все равно образных или безобразных» (с. 104).

Для Потебни-филолога просто немислимо было наметить градацию «образного» и «безобразного» и на этом остановиться. Он тут же начинал все рассматривать исторически-функционально, искать и устанавливать закономерности процессов развития, думать об их перспективах, об их практическом смысле для развития человеческой культуры.

Разрабатывая свое учение о взаимодействии образного и безобразного в языке и в поэтическом творчестве, Потебня осуществлял двуединую филологическую установку. С одной стороны, он осмыслял специфические особенности искусства слова, постигал, так сказать, его «внутренние законы», его принципы. С другой — постоянно сопрягал их с самыми широкими закономерностями общекультурного развития человечества, показывал, что структурные принципы искусства, при всей специфичности, могут жить и иметь определенный смысл лишь потому, что они всегда так или иначе «открыты» к этим закономерностям, взаимодействуют с ними.

Шаг за шагом Потебня все последовательнее приходил к выводу, что поэтическое и научно-практическое мышление идут рука об руку в человеческой жизни. Они непрерывно взаимодействуют, переходят одно в другое, поддерживают друг друга, хотя и имеют совершенно специфические цели и свойства.

Поэзия и наука не могут рассматриваться лишь как готовый продукт. Они — непрерывная деятельность человеческой мысли и языка, хотя и имеющая вполне оформленное и определенное значение в каждой точке своего движения. Именно с таких позиций Потебня пришел к мысли, что каждое слово проходит через образное, поэтическое состояние, и каждый акт постижения человеком новых явлений, ранее не названных и не осмысленных, требует от него творческих усилий и известной доли поэтического воображения. В слове, таким образом, Потебня увидел синтез познания и творчества, движущий духовное развитие человека.

Потебня при этом указывал, что если человек сталкивается со словом много раз, то ему уже нет необходимости углубляться в его образное происхождение. Значение слова делается настолько само собою разумеющимся, что воспринимается с определенным автоматизмом, и человек одним «знаком значения» (в терминологии Потебни) может иметь в своем распоряжении «огромные мысленные массы».

Но процесс этот, по мысли Потебни, никогда не ведет к утрате поэтических потенций языка. Ведь на основе новых, уже абстрагированных и обозначенных словом, знаний могут по новому оживать старые поэтические образы или рождаться новые. Затем снова движение к абстрагированию до уровня «знака значения» и т. д. и т. п. Процессы эти беспредельны постольку же, поскольку беспредельно развитие человечества и познание жизни. Эти мысли — магистраль всех положений Потебни о соотношении образного и безобразного в языке и поэтическом творчестве.

Очень последовательно подтверждал Потебня анализ множества примеров, что забвение первоначальной образности слова, возрастающее умножение сложных, отвлеченных понятий, вызванных к жизни развитием науки, не может уменьшить резервы образности языка в целом, так как, чем деятельнее мысль, тем больше рождается новых образов. Действует специфическая диалектика человеческого познания, при которой «постоянная смена поэтического и прозаического мышления идет без конца и назад, и вперед»<sup>28</sup>.

При этом происходит непрерывное превращение безобразных слов в образные и наоборот. Внутренняя форма слова то блекнет, тускнеет, забывается, то проявляется вновь, начинает играть обновленными красками, вызывает к жизни новые поэтические образы. Весьма существенны размышления Потебни о таком пробуждении внутренней формы слова: «Восстановление внутренней формы слова есть не безразличная для развития починка старого, а создание новых явлений, свидетельствующих об успехах мысли. Новый акт творчества прибавляет к своим историческим послылкам нечто такое, чего в них и не заключалось. Изменяется не только

---

<sup>28</sup> Потебня А. А. Из лекций по теории словесности, с. 124.

содержание сравнения, но и напряженность сравнивающей силы»<sup>29</sup>.

Потебня ставил процессы «сгущения» мысли при помощи поэтического образа, постоянно взаимодействующего с «безобразностью», в прямую зависимость от уровня развития общества, отмечал, что чем более развит и образован человек, чем больше конденсируется для него в слове многообразие возможных его стилистических оттенков, тем интенсивнее и активнее его мысль. Говоря о «медленности течения мысли», характерной для низших ступеней культурного развития человечества, Потебня обращал внимание на непрерывное возрастание интенсивности мысли по мере роста образованности и культуры, указывал, что в диалоге людей с высоким культурным уровнем «говорящий и равный ему по образованию слушатель удовлетворяется одним намеком, выраженном в слове или ряде слов, не исчерпывающих собою собственного ряда мыслей, но только указывающих на него»<sup>30</sup>.

Потебня, таким образом, сумел довольно пронзительно уловить и наметить те закономерности и тенденции развития взаимодействия образного и безобразного в человеческом мышлении, которые позже определили многие стилистические искания в искусстве XX в. Интересны также в связи с этим размышления Потебни об условности в языке и в поэтическом творчестве. Он указывал, что условность, как необходимая предпосылка искусства, могла быть осмыслена и принята человеком на базе формирования отвлеченных понятий и абстрактного мышления. Способности такого уровня мышления к аналитическому постижению действительности, к отвлеченному представлению о ее свойствах и создают питательную почву для поэтического синтеза, в котором непрерывно сопрягается новое и уже известное, образное и безобразное.

Чрезвычайно содержательна мысль Потебни о том, что (при всей определенности своего значения, своего аккумулярованного в течение веков смысла) слово для каждого нового употребления как бы рождается заново и целиком зависит от контекста, от речевой ситуации.

<sup>29</sup> Потебня А. А. Мысль и язык, изд. 5-е. Одесса, 1926, с. 160.

<sup>30</sup> Потебня А. А. Из записок по русской грамматике, т. IV. М.—Л., 1941, с. 72.

Потебня придавал важнейшее значение субъективному (авторскому) началу в поэтическом познании жизни, в искусстве слова. Но тут же сталкивался и с проблемой соотношения объективно существующего слова в языке (с его исторически сложившимся содержанием) и субъективного (авторского) понимания и использования этого слова в контексте художественной речи.

Решая эту проблему, Потебня уделял много внимания специфике контекста, его эмоциональной и эстетической атмосфере, его возможности «прибавлять» к слову новые оттенки. На множестве примеров Потебня показывал, как оживают и приобретают образотворческую силу в художественной речи даже отдельные предлоги, числительные, местоимения, как создается в ней многократный резонанс взаимодействия всех компонентов, позволяющий самым активным образом пробудить и использовать все поэтические потенции языка. У Потебни вообще много раз повторяется требование учитывать специфику художественного контекста, оценивать любой компонент поэтичности только в контексте: «Какою бы частью речи ни было не только метафорическое, но вообще всякое иносказательное слово, его иносказательность узнается только по контексту... Вообще всякое значение узнается только по контексту» (с. 267).

От широких филологических размышлений об образном и безобразном, о поэтическом и научно-практическом познании жизни Потебня шел к освоению важных теоретико-литературных позиций по отношению к условному и реальному («безусловному») в поэтическом творчестве, искал и находил специфические линии взаимодействия и скрещения действительности реальной и созданной в произведениях искусства творческой фантазией художника.

Потебня фактически продвигался к очень интересному и важному выводу о том, что поэтическое видение мира, сама художественность рождаются и живут лишь в с о п р я ж е н и и образного и безобразного, на границах соприкосновения условности искусства и реалий жизни, на стыке их взаимодействия. Без такого соприкосновения и взаимодействия образ сам по себе (каким бы оригинальным и остроумным он ни был) жить не может. Он мертв, как красивый, но искусственный цветок.

Потебня считал, что при поэтическом отражении действительность не только познается, но и переосознается. В одной из своих рукописей он иронически спрашивал, что те, кто требует правды от художественного произведения, знают ли они сами, что такое эта правда, отличают ли они правду от правдоподобия? (ф. 2045, оп. I, ед. хр. 224, л. 5 об.). И все настойчивее напоминал: «Во всяком искусстве есть своя условная неправда, которая, кроме личных ошибок, составляет *природу* этого искусства и, стало быть, с другой точки зрения, есть высшая правда»<sup>31</sup>. Все эти положения Потебня часто заострял до таких, например, формулировок: «Мысль, все равно художественная или научная, так же не может быть тождественна с действительностью, как спирт и сахар с зерном, картофелем и свекловицей» (с. 65).

Разумеется, категоричность подобных формулировок не отражала всей тонкости сложных, диалектических отношений между искусством и действительностью. Но оставляя прошлому полемические крайности и идеалистические формулировки, стоит присмотреться, как Потебня-филолог подходил к выявлению специфики художественной «действительности» в поэтическом произведении.

«Перед человеком,— писал Потебня,— находится мир, с одной стороны, бесконечный в ширину по пространству, а с другой, бесконечный в глубину...» (с. 98). Как же может быть воплощена в искусстве слова реальность и безграничность пространства и времени? Размышляя об этом, Потебня прежде всего обращал внимание на то, что компоненты поэтического образа в искусстве слова всегда воспринимаются во времени, проходят один за другим, составляют ряд, цепь, звенья которой непрерывно отодвигаются в прошедшее и вместе с тем присутствуют в настоящем. Поэтическое произведение «превращает ряд одновременных признаков в ряд последующих восприятий, в изображение движения взора и мысли от предмета к предмету... Описание, т. е. изображение черт, одновременно существующих в пространстве, возможно только потому и лишь настолько, насколько описание превращено в по-

---

<sup>31</sup> Потебня А. А. Из записок по русской грамматике, т. IV. с. 116.

вестование, т. е. в изображение последовательности восприятий» (с. 5). В XX в. эти мысли Потебни будут широко подхвачены и оформлены как тезис о «протекании» образа во времени (Ю. Тынянов, М. Бахтин и др.).

Очень интересны соображения Потебни о чувстве меры в сопряжении художественного и реального времени. Потебня придерживался очень широких взглядов на богатые возможности различных смещений и переносов в условиях художественного времени. Он допускал, что здесь точка отсчета очень мобильна и не может ограничивать фантазии писателя. Потебня, в частности, указывал, что фантастические повороты в течении художественного времени у таких, например, писателей, как Гофман или В. Ф. Одоевский, не только не мешают, но даже по-своему помогают видеть и понимать те его реалии в человеческом бытии и сознании, которые по-настоящему важны и интересны для читателя, достаточно культурного, чтобы быть способным оценить эстетическую условность искусства. Посмеиваясь над теми, кто критиковал В. Ф. Одоевского за «чертовщину», Потебня писал: «Кто уже действительно перестал бояться буки, темной комнаты, чорта и пр., тот не осудит художника за фантастичность, если под этой фантастичностью способен уловить мысль» (ф. 2045, ед. хр. 214, л. 4).

Но Потебня считал, что в реалистическом произведении все же необходима определенная мера, чтобы течение времени в нем не показалось читателю несоизмерным, неестественным по отношению к художественному повествованию. Здесь Потебня высказал интересное предположение, что многие, подробно разворачиваемые сравнения и метафоры у русских реалистов (Гоголь, «Мертвые души»: фраки, как мухи на рафинаде; собачий лай — церковный хор; Ноздрев, как поручик во время приступа; лицо Собакевича, как тыква, из которой делают балалайки и т. п. Пушкин, «Евгений Онегин»: Татьяна, как ландыш потаенный; Аи, любовнице подобный, и т. д.) играют существенную роль не только в изобразительном плане, но и очевидной «избыточностью» подробностей замедляют течение художественного времени, в какой-то мере «уравнивают» его со временем реальным, чтобы у читателя не создалось



впечатления слишком поспешных темпов в развитии событий (с. 294—297).

Заслуживают также внимания важные замечания Потебни о том, что темп и ритм движения времени в произведениях народной поэзии существенно определяются и регулируются ритмомелодической их организацией, также способствующей некоторому «уравниванию» соотношений между временем реальным и поэтическим. Развивая здесь свои общефилологические установки на соотношение субъективного и объективного в поэтическом познании мира, на синтез познания и творчества в художественном образе, Потебня очень смело по тем временам ставил вопрос о сопряжении субъективного и объективного во «внешней форме» художественного произведения, в его ритмомелодической организации.

Понимая, что для поэта ритмомелодика — одна из наиболее интимных сфер выражения личных чувств и настроений, Потебня вовсе не признавал за самими ритмами и звуками какой-то изначальной содержательности. Еще в ранней своей работе «Мысль и язык» он писал: «Не совсем верно... утверждать подобно Гейзе, что а — общее выражение равномерного, тихого, ясного чувства, спокойного наблюдения, но вместе и глупого изумления, у — стремления субъекта удалить от себя предмет, чувства противодействия, страха и т. п., а и, наоборот, — выражение желания, любви, стремления приблизить к себе предмет, ассимилировать его восприятие». Оценивая все утверждения такого рода, Потебня приходил к выводу: «Мы... должны заметить, что не слышали ни об одном из подобных сравнений, которое имело бы сколько-нибудь научный характер; они, как кажется, могут быть необходимы и убедительны только для самого сравнивающего»<sup>32</sup>.

Потебня очень глубоко ставил здесь вопрос об историческом процессе закрепления определенных традиций в эмоционально-эстетическом восприятии звучащей «внешней формы» поэзии и приходил к очень важному заключению: «Можно думать, что звук осмысливается не сразу; только по мере того, как он сживается с известным значением слова, человек открывает в нем необходимость его соединения с такою, а не другою

---

<sup>32</sup> Потебня А. А. Мысль и язык, изд. 5-е, с. 80, 83.

мыслью»<sup>33</sup>. Далее Потебня еще больше заострит эту мысль: «Если затеряна для сознания связь между звуком и значением, то звук перестает быть *внешнею* формою в эстетическом значении этого слова»<sup>34</sup>.

Для Потебни-филолога развитие человека, рост его интеллекта, его духовный прогресс существенно зависели от поэтического осознания человеком мира и самого себя. Анализируя древнейшие образцы народной поэзии, он указывал, как важно было для первобытных поэтов осознать необходимость условности искусства, но вместе с тем обращал внимание на те реальные обстоятельства, которые легли в основу такой условности. «Искусственность и условность известного способа изображения в народной поэзии и вообще,— писал Потебня,— явление вторичное, предполагающее в прошедшем его полную необходимость и точное соответствие с настроением минуты. При том нельзя положить резкой границы между созданием и воспроизведением. Поэтому, допуская, что приурочивание готового содержания песни к наличной обстановке певца, списываемой с природы, могло стать приемом традиционным, можно признать, что когда в песне говорится о непосредственном восприятии, то первоначально это восприятие в самом деле служило мостом мысли для певца. Прежде чем мысль привыкла начинать с идеальной дали... глазу необходима была эта даль для того, чтобы мысль могла вынести из нее свои создания. В этой дали для начала нужно было различать светлую точку: *Што се бјели у гори зелено? Ал' је снијег ал'су лабудови?*»<sup>35</sup>

Филологический подход Потебни к соотношению образного и безобразного в поэтическом познании толкал ученого к пересмотру традиционной точки зрения на художественное произведение как на воплощение в художественном образе готовой идеи (Гегель, Лессинг и др.). Потебня не раз высказывал мнение, что «художник, в котором была бы уже готовая идея, не имел бы лично для себя никакой нужды выражать ее

<sup>33</sup> Потебня А. А. Мысль и язык, изд. 5-е, с. 84.

<sup>34</sup> Там же, с. 136.

<sup>35</sup> Потебня А. А. Объяснение малорусской песни XVI века, изд. 2-е. Харьков, 1914, с. 197—198.

в образе» и что тогда «искусство стало бы явлением не необходимым или вовсе лишним в человеческой жизни» (143).

При этом Потебня вовсе не отрицал, что идейный смысл произведения определяет его содержание, что произведение возникает из некоего стремления поэта и заканчивает собою это стремление, служит его целью (с. 82). Но дело в том, указывал он, что идеи и содержание художественного произведения окончательно складываются лишь в процессе его создания, в самом творческом усилии поэтически осмыслить жизнь, представить ее в объективированности художественного воплощения. Идеи — одновременно и продукт творчества писателя, и ответ на вопросы жизни, волнующие его. Потебня, в частности, очень глубоко понимал гуманистический смысл идей русских писателей XIX в. В одной из рукописей он заметил, что все содержание русской литературы вдохновлялось и вдохновляется высоким призывом положить жизнь «за други своя» (ф. 2045, ед. хр. 224, л. 19).

Вывод о том, что идеи художественного произведения получают окончательное оформление и определенность лишь вместе с его завершением, вел Потебню к интересным размышлениям о взаимозависимости содержания и формы. Напоминая, что отраженная в поэзии действительность при любой степени объективности столько же и субъективна, потому что она прошла через «я» поэта, приобрела неизгладимый отпечаток его личности, Потебня как раз в форме, в слоге считал возможным более всего обнаружить отпечаток личности поэта, неповторимость его творческой манеры. Он указывал, что стоит только разрушить целостность формы (изменить порядок слов, ритм повествования и т. п.), как тут же разрушится мир художественного произведения, исчезнет его обаяние (с. 67—68).

В то же время Потебня подходил к движению и развитию поэтических форм с точки зрения глубокого филологического осмысления их исторической закономерности и целесообразности и принципиально отвергал все попытки суетливо и поспешно реформировать поэтику без настоящей художественной мотивировки. Он считал, что в шедеврах искусства форма ненавязчива, что по мере приближения к целой картине ее «частные

образы», ее детали становятся «прозрачными» и не лезут в глаза (с. 105).

Иронически относясь к поэтам, которые «нажимают» на новизну своей формы, чтобы отвлечь внимание от ничтожности содержания, Потебня противопоставлял им опыт корифеев мировой поэзии — Гёте, Пушкина, Лермонтова, Тютчева — и писал: «Кто разыскивает слово не с тем, чтобы возможно точнее выразить мысль, а чтобы сказать по красивее, тот не придает серьезного значения мысли для себя... Отсюда объясняется, что настоящие поэты не те, которые стараются казаться таковыми и делают из поэзии продажное ремесло, а те, для которых это есть дело их души, что такие поэты весьма часто берут готовые формы для своих произведений. Но, разумеется, так как содержание их мыслей представляет много особенностей, то они неизбежно влагают в эти готовые формы совершенно новое содержание и тем самым изменяют эти формы»<sup>36</sup>. В одной из рукописей, полемически углубляя эту мысль, Потебня писал: «Не стоит ставить вопроса о заимствовании, если создан яркий образ, сильно действующий на читателя, поскольку кто удачно применяет пословицу, тот создает ее вновь» (ф. 2045, ед. хр. 214, л. 4 об.).

Все это отнюдь не означало, что смысл смелого новаторского поиска в литературе недопонимался Потебней. Широкий исторический взгляд на литературу помогал Потебне-филологу видеть необходимость преодоления шаблонов, освобождения от устаревших форм. Оценивая с этой точки зрения историю русской литературы, он говорил: «Освобождение от манеры (штампов) есть освобождение личности. Новая русская поэзия от Ломоносова до нас — представляет интерес такого освобождения» (с. 60). В конспекте по истории литературного языка Потебня говорит о том, что такой язык оказался «необходимым явлением истории», и указывает, что «появление личного слога» в литературе «находится в зависимости со стремлением к слиянию всех слоев народа в одно духовное целое» (ф. 2045, оп. I, ед. хр. 164, л. 149 об., 152 об.).

Потебню нередко критиковали за недооценку эмоционально-эстетического в искусстве. Ссылались при

---

<sup>36</sup> Потебня А. А. Из лекций по теории словесности, с. 148.

этом, правда, больше не на него самого, а на его последователей. Указывалось, например, что один из учеников Потебни, А. Г. Горнфельд, признавал, что теория Потебни «насквозь познавательна», что в ней «обойдены эмоциональные моменты искусства»<sup>37</sup>.

Критики Потебни не хотели или не сумели заметить, что сопоставляя искусство с наукой, рассматривая его как путь к познанию мира, он не ограничивался повторением того, что было сказано на этот счет многими философами от Аристотеля до Гегеля. Размышляя о проблемах поэтического познания, Потебня приходил к выводу, что образы и представления художественного порядка ведут человека к такому познанию, при котором мир постигается далеко не только и не столько чисто логическим путем, а, скорее, сложным синтезом мысли и чувства, неотделимых друг от друга в высших процессах эстетического восприятия.

Известно, что Потебня резко критиковал определение поэзии как однозначное «суждение в образах» (Шевырев, Галахов и др.) и настойчиво напоминал, что в отличие от науки создание поэтического образа и пользование им связано с известным волнением, что волнение это возникает у читателя не как результат «передачи» мысли, а как резонанс определенных настроений автора (с. 59). В сущности, все высказывания Потебни пронизаны мыслями об этом. Он писал: «Поэзия — во всяком словесном произведении, где определенность образа порождает текучесть значения, т. е. *настроение*... видеть многое» (с. 108). Он постоянно отмечал, что многозначность поэтического образа возникает потому, что художественное произведение специфически «*настраивает нас*» (с. 68, 78).

Интересно, что одну из сторон условности искусства слова Потебня видел именно в том, что изображение в нем дается не столько воспроизведением наглядных представлений, сколько передачей чувств людей, видевших и представлявших (ими могут быть и герои, и рассказчик, и автор), и возбуждением этих чувств в читателе (с. 9). Именно от этого шел Потебня-фило-

<sup>37</sup> Цит. по кн.: *Выготский Л. С. Психология искусства*, изд. 2-е. М., 1968, с. 57. Все это повторено и в статье А. П. Чудакова о Потебне. — В кн.: *Академические школы в русском литературоведении*, с. 351.

лог к пониманию поэтического слова, художественной значимости его формы, «внутренней» и «внешней». Он постоянно выдвигал мысль, что слово вызывает к жизни целый комплекс прочувствованных мыслимых и зримых представлений, закрепленных в памяти «преданием», т. е. исторически выросших из опыта жизни, что сила слова зависит от нравственной силы, с которой оно произносится (с. 459), что «определенность отношения говорящего к предмету речи заставляет и слушателя относиться к этому предмету так же» (с. 340).

Критики Потебни не увидели его многостороннего филологического подхода к познавательной и эмоционально-эстетической стороне языка и поэтического творчества, не обратили внимания на то, что им повторялось не раз: «Язык не есть только известная система познания, как и познание не обособлено от других сторон человеческой жизни» (с. 167).

Комплексность и масштабность филологического мышления Потебни глубоко проявились и в отношении к сложнейшим проблемам феномена долговечности поэтических произведений.

Потебня предположил, что художественное произведение, так же как и слово, возникая в результате познания каких-то конкретных явлений и проблем действительности, в дальнейшем, в своей литературной жизни, в процессе своего «употребления» читателями начинает приобретать новые смысловые оттенки, открывать новые потенции своего содержания, благодаря тому, что новые поколения читателей открывают в нем новые, ранее не выявленные значения, заложенные в богатстве его «внутренней формы». Потебня приходил к мысли, что в художественном произведении следует различать минимум и максимум содержания. И то, что легло в основу замысла художника, и то, что получилось в результате его работы, а затем было широко осмыслено и «домыслено» читателями под могучим воздействием обобщающей глубины художественного образа.

Придавая важнейшее значение пониманию художественного произведения, моменту его читательского «толкования», Потебня всегда старался представить эти процессы историко-филологически и видел, что при всем безграничном множестве восприятий и «домысливаний»

для каждого исторического момента существует некая суммарная, всеобщая точка зрения на это произведение, определяющаяся именно «степенью развития мысли», т. е. культурно-историческим развитием общества на данном этапе. Это позволило Потебне выдвинуть как методологический принцип такую точку зрения на историю литературных явлений, согласно которой они рассматривались не только как непрерывно движущиеся, изменяющиеся и обогащающиеся, то теряющие какие-то свои качества, то опять обретающие их уже на новой основе, но вместе с тем и как стабильные, устойчивые для каждой из точек своего движения в определенности структуры и содержания. Известная антиномия В. Гумбольдта об устойчивости и движении в языке была блестяще переосмыслена и оригинально развита Потебней-филологом при разработке теоретико-литературных закономерностей.

Весьма существенно, что Потебня здесь очень глубоко нащупал структуру прямых и обратных связей между личностью писателя и обществом. Говоря о движении мысли от личности к обществу и обратно, Потебня заметил: «Если слово, звук будит в тебе мысль, то, стало быть, эта мысль в тебе находилась в другом виде, не организованная, не кристаллизованная, но никто тебе ее не дал. Из этого положения вытекает и другое, имеющее большую важность в истории поэзии и вообще в истории литературы: что личность поэта, те процессы, которые совершаются в его душе, настолько же могут быть нам известны, для нас представляют высокий интерес, потому что они суть, в сущности, процессы нашей души, души тех, которые понимают и пользуются поэтическим произведением. Личность поэта исключительна лишь потому, что в ней в большей сосредоточенности находятся те элементы, которые находятся в понимающем его произведении. Между поэтом и публикой его времени находится очень тесная связь, которая проявляется в фактах большой осязательности, например, в появлении одновременно целого ряда типов, не только предшествующих тем типам, которые выведены известным поэтом, но и следующих за ними»<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Потебня А. А. Из лекций по теории словесности, с. 138.

Эти и другие мысли Потебни о социальности содержания литературных явлений, об исторических связях и отношениях между поэтом и обществом почти не принимались во внимание интерпретаторами Потебни из кругов «психологического направления» в русском литературоведении начала XX в. Они обычно представляли дело так, что Потебня видит в поэтических образах «пустые формы», которые каждая эпоха наполняет своим содержанием, и узко психологически понимали «сотворчество» читателя как полный произвол его вкусов и взглядов. Еще в 1923 г. один из талантливых советских филологов очень резонно заметил: «Положение Потебни о «многозначности образа» ни в какой мере не узаконяет разнотолкование критики, оно лишь причинно объясняет существование неодинаковых восприятий и интерпретаций. Нормативное принятие исторически существующих разноречий представляется нам главной ошибкой последователей и продолжателей Потебни»<sup>39</sup>.

Справедливая критика субъективистского истолкования некоторыми потебнианцами проблемы феномена долговечности художественных творений<sup>40</sup> лишний раз доказывает необходимость глубже разобраться во взглядах самого Потебни, понять, что они были далеко не так односторонни, как иной раз может показаться.

Достаточно известен полемический афоризм Потебни: «История литературы должна все более сближаться с историей языка, без которой она так же ненаучна, как физиология без химии»<sup>41</sup>. Но понимают его чаще всего в сугубо лингвистическом смысле. Для самого же Потебни он выражал необходимость глубинного филологического подхода к единым и взаимозависимым тенденциям в процессах развития языка и литературы, рождающихся и живущих на общей почве истории развития народа и его культуры. Говоря, например, о могучем росте русской литературы в начале XIX в., Потебня очень масштабно ставил вопрос о ее соотношениях с развитием и состоянием общенародного языка, с его поэтическими потенциями: «Языки создаются тысячеле-

<sup>39</sup> Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 30.

<sup>40</sup> См., например: Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970, с. 231—235.

<sup>41</sup> Потебня А. А. Мысль и язык, изд. 2-е, с. 169.



тиями, и если бы, напр., в языке русского народа... не было поэтических элементов, то откуда бы взялось их сосредоточие в Пушкине, Гоголе и последующих романистах? Откуда быть грозе, если в воздухе нет электричества? Даже более: поэтические стихи языка даже и не могут существовать только в виде элементов. Сила сберегается только трудом. Должны были быть и поэтические произведения, но лишь в других сферах. Расцвет поэзии (т. е. письменной) есть результат взаимодействия до того разных течений мысли» (с. 116).

Необходимость и естественность поэтического мышления в языке, считал Потебня-филолог, органично проявляют себя при рождении произведения словесного искусства (первоначально в фольклоре, а затем и в литературе), определяют самую возможность создания особой поэтической действительности, особого строя художественной речи. Любой, даже самый гениальный писатель не может ничего создать без опоры на поэтические потенции языка, на богатство его образотворческих возможностей.

Рождающееся и живущее вместе с языком поэтическое творчество — художественное сознание человека, общества, народа, нации. К этому все увереннее и определеннее подходила русская филология XIX в.

И доля Потебни в осмыслении такого вывода весьма существенна.

В рамках небольшой статьи мы пытались обратить внимание лишь на некоторые важнейшие и концептуальные идеи Потебни. Его научное наследие гораздо содержательнее и шире. Потебня разрабатывал фактически почти все аспекты теории и истории литературы, составляющие непреходящий интерес вплоть до наших дней. И то, что его гипотезы постоянно оказываются в центре внимания современного литературоведения, то, что его мысли пересекаются с проблематикой растущей филологической науки, делает все очевиднее необходимость заняться изучением и освоением научного наследия Потебни гораздо более широко и основательно, чем это было до сих пор.

С. Г. Бочаров

## «ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОХРАНЕНИЕ» В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

(Константин Леонтьев о русской литературе)

Отличительная особенность русской литературной критики XIX столетия — склонность к широкому обзору и обобщающему суждению о пути и характере современной русской литературы в целом. В значительнейших своих образцах критика перерастала в историю современной литературы; вспомним обширные циклы статей Белинского и Аполлона Григорьева, «Очерки гоголевского периода» Чернышевского. Русский критик расширенным взглядом рассматривает явление литературы, произведение или писателя, и стремится построить свою картину литературы и высказать свою идею ее характера, ее «духа», ее пути.

Хронологически последняя, вероятно, из подобных целостных, «панорамных» концепций литературы своей эпохи была в прошедшем веке развита Константином Леонтьевым в его «Анализе, стиле и веянии», опубликованном в «Русском вестнике» в 1890 г., за год до смерти автора. Это позднее критическое суждение о литературе заканчивавшегося столетия явилось и наиболее необычным, разительно отделяющимся от традиций отечественной критики, — как общим взглядом на литературу, так и своим критическим методом сочинение Леонтьева противопоставило себя этим традициям. Необычным и вызывающим были как исключительный «эстетизм» леонтьевского анализа, сосредоточенность на «внешних» формальных особенностях, на «приемах», так и парадоксальная сопряженность этого «чисто эстетического» подхода с резкой идеологической и политической тенденциозностью, с известной леонтьевской реакционностью. Литературно-критическая деятельность Леонтьева и его отношение к русской литературе, его концепция русской

литературы — не проста и почти не изучена специально<sup>1</sup>; она заслуживает того, чтобы в ней разобраться внимательнее.

## 1

Литературная критика была лишь одним из проявлений разнообразно-пестрого творчества Константина Леонтьева. Начиная молодой Леонтьев опытами художественного творчества и видел в нем свое призвание, ободренный в начале 1850-х годов поддержкой Тургенева; однако ранняя беллетристика Леонтьева [он опубликовал начиная с 1854 г. несколько повестей и два романа — «Подлипки» (1861) и «В своем краю» (1864)] затерялась в богатой литературе эпохи и событием в ней не стала; лишь роман «В своем краю» был почтен язвительной рецензией Щедрина<sup>2</sup>. Тогда же в Леонтьеве-писателе открылся художественный критик: в «Отечественных записках» появились две его статьи — «Письмо провинциала к г. Тургеневу» (1860, кн. 5) и «По поводу рассказов Марка-Вовчка» (1861, кн. 3). Статьи, по направлению представлявшие крайнее выражение «эстетической» точки зрения на современную литературу, не были замечены так же, как и романы; сам автор, однако, позднее совершенно различно оценивал свои художественные произведения «из русской жизни» и свою раннюю критику: о первых отзывался отрицательно, на статьи же не раз ссылался, подтверждая их направление и пафос и рассматривая как свидетельство того, писал он, «что у меня *критический вкус* давным-давно опередил творчество»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Единственная работа, специально ей посвященная, — недавняя статья П. Гайдено «Наперекор историческому процессу (Константин Леонтьев — литературный критик)». — «Вопросы литературы», 1974, № 5.

<sup>2</sup> «Современник», 1864, кн. 10. Леонтьев впоследствии находил критику Щедрина «очень хорошей». См.: *Леонтьев К.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 1. М., 1912, с. X. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.

<sup>3</sup> *Леонтьев К.* Моя литературная судьба (автобиографический очерк, писанный в 1875 г.). — Литературное наследство, т. 22—24. М., 1935, с. 463. В цитатах курсив принадлежит цитируемым авторам, разрядка — автору настоящей статьи.

Вторая половина 60-х и 70-е годы были решающим временем формирования философского и политического миросозерцания Леонтьева. Важнейшие биографические факты этого периода — дипломатическая служба в греческих и славянских областях Турецкой империи, приблизившая его к сосредоточенным в этом углу Европы острым проблемам ее национального и политического будущего, и религиозное обращение в результате душевного кризиса в 1871 г., с последующим пребыванием на Афоне — начало пути к монашеству, приведшего к тайному постригу в Оптиной пустыни за три месяца до смерти. Основной формой мысли и жанром леонтьевского творчества становится политическая и философско-религиозная публицистика, перераставшая в обширные трактаты философско-исторического характера<sup>4</sup>, содержавшие «органическую» концепцию «триединого процесса развития» обществ, государств и культур (как «явлений органической жизни»), которую автор рассматривал как перенесение методов естественных, «реальных, точных наук... на историческую область» (5, 188). Публицистика Леонтьева полна примеров из русской и европейской литературы (и они, как мы увидим, для общих построений автора очень важны), но к литературной критике в собственном смысле Леонтьев долгое время не обращается; только в 80-е годы в консервативных изданиях («Русском вестнике», «Варшавском вестнике», «Гражданине») вновь появляются его статьи о различных явлениях современной русской литературы<sup>5</sup>. Под-

---

<sup>4</sup> «Византизм и славянство» — главный теоретический труд Леонтьева, опубликованный в 1875 г.; «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения» — рукопись 70—80-х годов, напечатанная посмертно; «Племенная политика как орудие всемирной революции», 1888; «Плоды национальных движений на Православном Востоке», 1888—1889.

<sup>5</sup> «Новый драматический писатель», 1879; «Еще о «Дикарке» гг. Соловьева и Островского», 1880; «В сорочке родилась. Повесть г-жи Коваленской», 1880; «О всемирной любви. Речь Ф. М. Достоевского на пушкинском празднике», 1880; «Страх Божий и любовь к человечеству. По поводу рассказа Л. Н. Толстого «Чем люди живы?», 1882 (две последние статьи автор объединил в отдельной брошюре под общим заглавием «Наши новые христиане», 1882); «Перелом» Б. М. Маркевича, 1882; «Два графа: Алексей Вронский и Лев Толстой», 1888; «Не кстати и кстати (письмо А. А. Фету по поводу его юбилея)», 1889; «Достоевский о русском дворянстве», 1891.

ход к этим явлениям, однако, теперь значительно отличается от отрешенно артистического взгляда в статьях начала 60-х годов; статьи о литературе 80-х годов открыто публицистичны, критик судит писателей и произведения с точки зрения своей политической и религиозной тенденции, в большинстве случаев мало считаясь с законами, авторами над собою признанными. Своего предела эта установка Леонтьева-критика достигла в его предпочтении графа Вронского — как жизненного типа, взятого вне художественных условий романа, «с патриотической точки зрения», как нужного государству «твердого» деятеля — самому его создателю, графу Толстому: «В наше смутное время, и раздражительное, и малодушное, Вронские гораздо полезнее нам, чем великие романисты...» (8, 219).

Отношение Леонтьева к литературе в его полноте характеризуется, однако, тем фактом, что эта парадоксальная декларация политического утилитаризма в литературной критике стала у него импульсом и поворотным пунктом для собственно художественного, чисто стилистического анализа романов Толстого. Так возникло главное сочинение Леонтьева о литературе — «Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л. Н. Толстого»<sup>6</sup>. Его история рассказана самим автором: он задумал, исходя из своего тезиса о графе Вронском и графе Толстом, публицистическое рассуждение о героях русской литературы от Онегина до Вронского как о «живых, действительных людях», намереваясь рассмотреть их со стороны «*житейской*, а не с художественной», — но уже сопоставление Вронского и Андрея Болконского поставило вопрос об их сравнительной достоверности как художественных лиц и навело, говорит Леонтьев, «нежданно для меня самого на вовсе новый путь. Я решился оставить неоконченным рассуждение мое о социальной ценности и личном психическом значении разных русских героев XIX века и заняться общей, чисто-эстетической задачей...» (8, 220—222). На склоне дней Леонтьев возвратился к эстетической кри-

<sup>6</sup> Написано осенью 1889 г. в Оптиной пустыне, напечатано в 1890 г. в «Русском вестнике» (кн. 6—8). Работа над «Анализом» освещается в письмах к А. А. Александрову. См.: *Александров Анатолий*. I. Памяти К. Н. Леонтьева. II. Письма К. Н. Леонтьева к Анатолию Александрову. Сергиев посад, 1915.

тике и декларировал на страницах своего сочинения ее независимость от «направления политического, религиозного и нравственного» (8, 223), — что, однако, не означало ее нейтральности по отношению к общей идеологии автора; суждения в куса Леонтьева, его «стилистические замечания»<sup>7</sup> — форма, в которой он развернул свою концепцию русской литературы, — заключали в себе особого рода идеологию, можно даже сказать, эстетическую партийность, непрямо, но прочно связанную со всей совокупностью его воззрений.

Эстетизм и утилитаризм — два смертных греха, в которые стремилась не впасть русская критика, два ярлыка, которые разные ее направления адресовали друг другу в литературно-общественной борьбе. Леонтьев — и в этом его уникальность и «нетипичность» в критике прошлого века — сознательно и открыто исповедовал оба эти взаимно исключаящие друг друга принципа и пытался их совместить в своих литературных суждениях и оценках. Вот пример его подхода — взвешивание достоинств «Войны и мира» и «Анны Карениной»: «Трудно решить, который из этих романов художественно выше и который политически полезнее» (7, 277). Два эти критерия независимы и в то же время должны совпадать в некоем идеальном леонтьевском измерении: «эстетический инстинкт» должен совпасть с «государственным тактом» (9, 46). Реально, однако, два эти подхода к литературе давали «ножницы», совмещааясь в крайне причудливую, единственную в своем роде ткань леонтьевского критического анализа, где весьма пронизательные «стилистические замечания» и такое внимание к собственному значению формы и стиля, в котором Леонтьева можно считать пионером в нашем литературоведении, соседствуют (при постоянном переходе одного плана анализа в другой) с грубым и беззастенчивым (одно из любимых леонтьевских слов) пренебрежением к форме же и стилю же, с эстетическим «самодурством» (слово, от которого также он не отказывался), тенденциозным перетолкованием произведений и образов, с подчинением их разбора и оценки чуждым их за-

<sup>7</sup> «Замечания *стилистические*; это мой «пункт», — писал Леонтьев В. В. Розанову 13 июня 1891 г. (Из переписки К. Н. Леонтьева. С предисловием и примечаниями В. В. Розанова. — «Русский вестник», 1903, № 5, с. 169).

мыслу заданиям и критериям (вплоть до подчинения Толстого Вронскому: на этом пути он уже не боялся идти до геркулесовых столпов).

Таково фундаментальное противоречие критического метода Леонтьева — противоречие, узаконенное в стиле его мысли. Если мы от взглядов Леонтьева на литературу перейдем к его мирозерцанию в целом и его общественно-политической позиции, то мы обнаружим в расширенном виде, в сущности, то же противоречие. Основное философское понятие и «символ веры» Леонтьева — «эстетика». Уже в романе «В своем краю» он определил прекрасное как «главный аршин» (1, 282), а позднее дал обоснование эстетического критерия — как самого общего, по его приложимости ко всем без исключения явлениям не только человеческой жизни, но и природы, «начиная от минерала и до самого все-святейшего человека»<sup>8</sup>. Эстетический критерий тем самым оказывается универсальнее и для Леонтьева объективнее критериев религиозного, нравственного и политического; эстетическое как бы охватывает все эти сферы и принципы человеческой деятельности, оно столь же объективно, как естественнонаучная истина<sup>9</sup>. Леонтьев любит строить подобные параллели, в которых излюбленный им «эстетический факт» приравнен к «научной истине»<sup>10</sup> (то, что названо в философской критике его «эстетическим позитивизмом»<sup>11</sup>); но в подобных примерах и обнаруживается мнимая объективность эстетического суждения, в котором легко усматривается очень определенная тенденция, обычно тенденция социальная: «узкая» по отношению к «широте» эстетического критерия, она тем не менее скрыто его определяет и направляет. Примером может быть «типологическая» параллель между искусством и родовой аристократией (по их функции в духовной и социальной жизни), с уподоблением их явлениям «ненужного для них самих избытка красоты» у животных и

<sup>8</sup> К. Леонтьев о Владимире Соловьеве и эстетике жизни. (Два письма к И. Фуделю). М., 1912, с. 34.

<sup>9</sup> Критику этой «схемы безбожного и безблагодатного эстетизма Леонтьева» с православной позиции см.: *Флоренский П. А.* Столп и Утверждение Истины. М., 1914, с. 585—586.

<sup>10</sup> *Леонтьев К.* Моя литературная судьба, с. 454.

<sup>11</sup> *Булгаков Сергей.* Победитель-Побежденный. (Судьба К. Н. Леонтьева). — В кн.: *Булгаков Сергей.* Тихие думы. М., 1918, с. 125.

растений — ярким перьям и лепесткам, «гривам пушистым, хвостам, рогам изящным» (5, 202, 253; 7, 487) <sup>12</sup>. Природные аналогии эти призваны обосновать аристократизм искусства как «естественнонаучный факт».

Как живая, реальная, экзистенциальная позиция мыслителя в своей эпохе и своем обществе, эстетизм Леонтьева не «объективен» и не беспристрастен, но ярко окрашен исторически и социально, как и эмоционально и лично. Сам Леонтьев определил свою позицию как «философскую ненависть к формам и духу новейшей европейской жизни» <sup>13</sup>; эстетический эквивалент ее — «художественная безразличность» к этим же формам <sup>14</sup>. Эстетизм Леонтьева, таким образом, определен отрицательно — как реакция на историческое развитие, осознаваемое как неотвратимое и губительное, на «разрушительный ход современной истории» (6, 13), именно — на крушение иерархического сословного строя и утверждение на его месте «эгалитарного» буржуазного общества с господствующим «серым» типом «среднего человека», европейского буржуа, в его «безобразной и комической» одежде, на месте прежнего разнообразия «выразительных» типов в «цветных» костюмах — кафтанах, камзолах, сутанах, красных русских рубахах и голубых сарафанах, шальварах и фустанеллах. В России «эгалитарный» процесс приходит с реформами 60-х годов: Леонтьев не устает отмечать, что еще 40—50-е годы были «лучше» «в эстетическом отношении», а время Пушкина для него — «блаженное для жизненной поэзии время» (8, 329). Эту поэзию он социологически определяет как «барскую и мужицкую» одновременно, модель ее — гибнущая дворянская усадьба: «Когда я читал и смотрел эту комедию <sup>15</sup>, мне было как-то жаль этих русских парков, этих лугов и рощ, всю

---

<sup>12</sup> А носители всего этого — аристократы природного мира — всегда в таких уподоблениях противопоставлены животной «демократии»: лев и олень — свинье и волю (*Леонтьев К. Моя литературная судьба*, с. 455).

<sup>13</sup> Письмо В. В. Розанову от 14 августа 1891 г. — «Русский вестник», 1903, № 6, с. 421.

<sup>14</sup> *Леонтьев К. Н. Отшельничество, монастырь и мир. Их сущность и взаимная связь. (Четыре письма с Афона). Сергиев посад, 1913, с. 44.*

<sup>15</sup> «Дикарку» Н. Соловьева и Островского.



эту столь свежую и милую сердцу нашему рамку, в которую вставлена столь плачевная картина» (8, 90). Дело «эстетика» — «охранение» былой поэзии, хотя бы ее остатков («что еще не совсем погибло» — 7, 81), средство — политическая реакция («Пора учиться *как делать реакцию*»<sup>16</sup> — 7, 211). Эстетизм Леонтьева с его свирепой политической реакционностью связаны, таким образом, органически.

По обоим этим линиям происходит отрыв Леонтьева от славянофильской традиции, с которой он всю жизнь не переставал выяснять отношения. От консервативного романтизма ранних славянофилов, по основному тону своему оптимистического, реакционный романтизм Леонтьева отличается радикально<sup>17</sup>. В. Розанов дал меткую формулу в своей статье о Леонтьеве: «эстетический страх»<sup>18</sup>. Сам Леонтьев писал об «оригинальности и смелости *отчаяния в будущем*» как об условии «умственной оригинальности»: конечно, это автохарактеристика. Он также называл себя «патологом» современного общества и указывал на преимущественно «семиологический» характер своей «гипотезы вторичного упрощения и смещения» (5, 236), имея в виду «семиотику» как «науку о признаках болезней», которую студенту-медику читали в 50-е годы в московских клиниках — (9, 61); с этой стороны навыки «реалистического» мышления, полученные в 50—60-е годы<sup>19</sup>, включались в пестрое целое

---

<sup>16</sup> Впрочем, отдавая себе ясный отчет в ее бессилии, «паллиативно-сти» — как «лишь временной поддержки организма *...уже неисцелимо* расстроенного» (8, 99), как «якоря или тормоза» (5, 208) — «на неизбежном, впрочем, пути».

<sup>17</sup> Отношения между Леонтьевым и славянофильством, с одной стороны, и западноевропейским романтическим умонастроением, на основе «эстетического неприятия буржуазной действительности», с другой (на этой основе он подключал и Герцена к европейским романтикам: «Его «эстетической» меркою также не мешает проверить «моральных» славянофилов», — писал он И. Фуделю. — «Русское обозрение», 1895, № 1, с. 264), — подробно рассмотрены в упомянутой выше статье П. Гайдено «Наперекор историческому процессу...»

<sup>18</sup> *Розанов В.* Неузнанный феномен. — Памяти Константина Николаевича Леонтьева. Литературный сборник. СПб., 1911, с. 170. (Сборник содержит обширную биографию и библиографию сочинений Леонтьева и литературы о нем).

<sup>19</sup> «По складу ума — реалист», — писал он о себе И. Фуделю («Русское обозрение», 1895, № 1, с. 279).

леонтьевского миропонимания<sup>20</sup>. В плане религиозного сознания Леонтьева патология смыкалась с эсхатологией, острым чувством исторического конца, подчиненности мирового процесса «космическому закону разложения» (5, 249). Этому фаталистически воспринимаемому процессу (по существу, «естественному» процессу развития организма к смерти) противостоит в построениях Леонтьева всякое проявление (в современном мире — изолированные островки) «эстетики жизни» — центральная для Леонтьева формула, в которой акцент стоит в равной степени на обоих словах, на «жизни» не меньше, чем на «эстетике». В контексте европейской философии XIX в. самобытно существовавшая мысль Леонтьева включается в русло возникавшей в его время «философии жизни» (не случайна ставшая общим местом аналогия с Ницше). «Жизнь» в его языке — понятие первичное и самоценное, не только внерелигиозное, но и внерелигиозное<sup>21</sup>, органическая сила, основными ценными признаками и в то же время эстетическими характеристиками которой являются интенсивность и выразительность. В языке Леонтьева в едином контексте с терминами его эстетики обычно находится «сила»; она всегда близка «красоте»: «поэзия и сила» (6, 29), «все обособляющее, все имеющее стиль и силу» (7, 212), «сила, формы, выразительность» (7, 447), «сила и красота» (8, 99).

Излюбленная леонтьевская идея, без конца варьируемая им в статьях и письмах, — разграничение «реальной» эстетики жизни и «отраженной» красоты искусства. Соотношение их может быть оценено у Леонтьева двойственно; вот два его высказывания, фиксирующие характерное противоречие его эстетики: «Искусство же

---

<sup>20</sup> Выразительную его характеристику дал В. Розанов: «В Леонтьеве поражает нас *разнопородность* состава, при бедности и монотонности линии тезисов» (Памяти Константина Николаевича Леонтьева, с. 177).

<sup>21</sup> Религиозность развивается в леонтьевском мирозерцании как второй его слой на почве острого переживания тленности и обреченности красоты и самой жизни; свое православие Леонтьев характеризовал двояким образом: как «*религию разочарования*, религию безнадежности на что бы то ни было земное» — по отношению к «внутренней жизни нашего сердца» — и «*религию дисциплины*» — «для государственной общечеловечности» (Леонтьев К. Н. Отшельничество, монастырь и мир, с. 42).

есть цвет жизни и самое высшее, идеальное ее выражение» (7, 453); «Эстетика *жизни* (не искусства!.. Чорт его возьми искусство — без *жизни*!..)» (7, 267). Подобных нигилистических заявлений относительно «вторичного» прекрасного, изолированного от жизни «в скучных концертах и на кладбищах музеев» (8, 96), можно много цитировать из Леонтьева: «европейская цивилизация мало-помалу сбывает все изящное, живописное, поэтическое в музеи и на страницы книг, а в самую жизнь вносит везде прозу, телесное безобразие, однообразие и смерть...» (3, 308—309). Если мы вспомним знаменитые тезисы Чернышевского: «прекрасное есть жизнь» и прекрасное в действительности выше прекрасного в искусстве, — нас не может не поразить близость по выражению к ним принципиального леонтьевского тезиса: «Эстетика *жизни* гораздо важнее отраженной эстетики искусства»<sup>22</sup>. Не надо доказывать, сколь противоположно реальное наполнение этих столь сходных по выражению тезисов: у Чернышевского за ним стоит революционная переделка жизни в соответствии с тем, «какова должна быть она по нашим понятиям», у Леонтьева — охранение. Тем не менее перед нами не только внешнее сходство: идея преодоления «рамочного» характера искусства XIX в., его включения в жизненное строительство становилась во второй половине века насущной мыслью, с которой могли связываться (как в России<sup>23</sup>, так и в Европе) разные до противоположности философские и идеологические тенденции и политические концепции.

Итак, «хорошие стихи и романы» не заменят прекрасной жизни, нужно, «чтобы сама жизнь была достойна хорошего изображения»<sup>24</sup>. Но такой жизни нет (почти уже нет) реально, для Леонтьева она остается в «стихах и романах», которые и становятся в его построениях основным аргументом против современной прозы и хода истории. Как уже было сказано, публицисти-

---

<sup>22</sup> К. Леонтьев о Владимире Соловьеве и эстетике жизни, с. 36.

<sup>23</sup> Знаменателен интерес в конце века таких мыслителей, как Толстой и Владимир Соловьев, к диссертации Чернышевского. Соловьев нашел в ней убедительный противовес «эстетическому сепаратизму» и назвал ее «первым шагом к положительной эстетике» (Соловьев В. С. Собр. соч., изд. 2-е, т. VII, с. 74—77).

<sup>24</sup> К. Леонтьев о Владимире Соловьеве и эстетике жизни, с. 36.

ка Леонтьева насыщена литературными примерами, и они не просто лишь иллюстрируют его мысль: литературные впечатления, литературные образы являются чуть ли не основным материалом, в котором движется эта мысль и разворачивается леонтьевская историческая концепция. Например: славяне и греки «легко переходят из патриархального быта в буржуазно-либеральный, из героев Гомера и Купера в героев Теккерея, Поль-де-Кока и Гоголя» (5, 179). «Корсар» — Байрона стал чернорабочим...» (6, 208). Так описываются исторические процессы: их представителями и как бы прямо историческими деятелями являются литературные герои.

В воспоминаниях о Фракии Леонтьев рассказывает, как он в первый раз на острове Сире увидел «толпу не западную», в ярких восточных одеждах. «В первый раз я в Сире увидел, что не всегда только театр может быть похож на жизнь; но есть еще места, где жизнь может походить на оперу или очень красивый балет» (9, 244). Итак, эстетике искусства предпочитается эстетика жизни, но ее идеалом оказываются самые условные формы искусства. «Реальная жизненная эстетика» оказывается какой-то декорацией с театральными фигурами в оперных костюмах.

Характернейший парадокс леонтьевской эстетики и заключается в этой «литературности» — и даже «оперности» — ее идеалов и мерок, предъявляемых к жизни, в огромной роли образов «отраженной», «вторичной» красоты (как ни третирует ее Леонтьев теоретически), предлагаемых в качестве образцов живой современной жизни, красоту для Леонтьева потерявшей.

## 2

Два критических выступления Леонтьева начала 60-х годов посвящены роману «Накануне» и рассказам Марко Вовчка — явлениям, оказавшимся в фокусе критического внимания и борьбы тех лет. По предмету обсуждения, таким образом, статьи Леонтьева стояли близко к критической злобе дня; несмотря на это, они остались от эпицентра полемики далеко. Они не вызвали откликов, не имели влияния, как бы ни были тогда прочитаны<sup>25</sup> — очевидно, не случайно.

<sup>25</sup> В середине 70-х годов, начиная автобиографические записки, Леонтьев приложил к ним «нарочно для друзей моих списанную

Критическая битва эпохи имела своим содержанием, теоретическим центром «вопрос об искусстве». Достоевский в статье, посвященной этому вопросу, назвал его «сбивчивым» и ложно поставленным, что привело «к недоумениям, несогласиям и, что хуже всего, к крайностям»<sup>26</sup>. Однако именно в «крайностях» происходило в те годы плодотворное раскрытие сложности вопроса, обнаружение которой и приводило к «сбивчивости». Понятие о художественности расщеплялось самой ситуацией 50—60-х годов, когда впервые литература и ее критическое обсуждение так сблизилась с общественной практикой, общественным «делом»: красота и польза, вечное и современное, эстетическая ценность и направление, идея, вопрос — впервые «художественность» с такой остротой раскрывалась в своей внутренней антиномичности и проблемности. Эпоха, таким образом, способствовала теоретическому выяснению центрального вопроса эстетики через поляризацию сил и «крайности».

Позиция Леонтьева в этой борьбе была крайней в особенной степени. Напечатаны были его статьи С. Дудышкиным в «Отечественных записках» и по тенденции примыкали к уже выдохшейся к тому времени «эстетической» критике 50-х годов. Сам термин «искусство для искусства» тогда и позже Леонтьев употреблял сочувственно (8, 27, 80). Однако никто из «художественных» критиков не отвлекался так дерзко от содержания произведения и никто так сознательно и «специально» не занимался формальным его рассмотрением. Леонтьевские статьи, с их «чрезвычайно нерусскими критическими приемами», по выражению автора одной из лучших работ о Леонтьеве<sup>27</sup>, оказались «неактуальными» и изолированными в своей эпохе, в том числе и от «эстетической критики» как направления.

«Не знаю, отчего г. Дараган не мог резко отделить нравственный вопрос от эстетического» (8, 3). Такова основная посылка статьи о «Накануне». Над «нрав-

---

с печатного» статью о Марко Вовчке, в свидетельство, что «так давно уже сформировался мой вкус» (Леонтьев К. Моя литературная судьба, с. 464).

<sup>26</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. художеств. произв., т. XIII. Л., 1930. с. 86.

<sup>27</sup> Грифцов Б. А. Судьба К. Н. Леонтьева. — «Русская мысль», 1913, № 2, с. 58.

ственными» претензиями к «Накануне» смеялся и Добролюбов, но у Леонтьева это слово наполнено иным, более объемлющим смыслом. Герои других произведений Тургенева (и «Рудина», и «Затишья»), «как нравственные типы, несравненно ниже Инсарова и Елены» (8,9), но они «живы», герои же «Накануне» «ясны», но не «живы». Сквозь всю статью проходит это противопоставление: «нравственно» «Накануне» определеннее и яснее «Рудина» и «Дворянского гнезда», художественно — безжизненнее. Инсаров, «как нравственный тип... имеет полное право на уважение, подобно Елене; но сердце читателя закрыто и для него и для нее, потому что психологические и исторические остоны их не облеклись у вас художественной плотью» (8, 12). Очевидно, что «нравственное» в таком понимании есть именно то в романе, что заслужило ему уважение Добролюбова, — та проблематика тургеневского романа, на которой сосредоточился Добролюбов в своей статье, сознательно отделив ее от «литературной стороны»<sup>28</sup> и обособив от «эстетической критики» произведения («Эстетическая критика сделалась теперь принадлежностью чувствительных барышень» — первая фраза статьи<sup>29</sup>). Внимание Леонтьева прямо противоположно направлено: он резко отделяет вопрос «эстетический», совершенно оставляя в стороне «нравственную» проблематику и касаясь ее только с точки зрения «механических приемов» ее воплощения<sup>30</sup>. С этой стороны многие его замечания метки и точны: например, о том, что Инсаров держится благодаря постоянной помощи автора, заставляющего всех говорить о нем (8, 12). «Что за математическая ясность плана! Разве такова жизнь? Жизнь проста; но где ее концы, где удовлетворяющий предел красоты и безобразия, страдания и блаженства, прогресса и падения? Отвлеченное содер-

<sup>28</sup> Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч. в 6-ти т., т. 2. Л., 1935, с. 226.

<sup>29</sup> Там же, с. 206. Леонтьев остроумно отвечал на это, что барышни, «и тем более чувствительные, эстеты плохие...» (8, 28).

<sup>30</sup> Интересно, что Тургенев, порвавший из-за статьи Добролюбова с «Современником», сам передал «письмо» Леонтьева в «Отечественные записки» «с просьбой напечатать его» (как было указано в редакционном примечании), возможно, рассматривая его в качестве противовеса (леонтьевская статья появилась позже добролюбовской), хотя Добролюбов принял его роман и даже придал ему своим толкованием программное значение, а Леонтьев оценил как художественную неудачу.

жание жизни, уловляемое человеческим рефлексом, тенью скользит за явлениями вещественными, и воздушное присутствие этой тени и при взгляде на реальную жизнь, и при чтении способно возбудить своего рода священный ужас и восторг. Но приблизьте эту тень так, чтобы она стала не тенью, чтобы она утратила свою эфирную природу — и у вас выйдет труп, годный только для рассудка и науки...» (8,4). «Жизнь» сама по себе и является эстетической категорией, впечатление жизненности — художественным критерием. С этим впечатлением не мирится «математическая ясность плана», резкость группировки лиц и событий для проведения определенной мысли (при этом автор тонко и скрыто-критически отмечает подобную тенденцию, но проявляющуюся «мягче», и в других произведениях Тургенева), а противопоставлены этим недостаткам «откровения изящного» в прежних романах — любые живые черты, не заключающие в себе очевидной цели, как, например (в качестве образцов — «чтоб уяснить себе немного все это необъяснимое» — приводится ряд подобных выразительных подробностей), слова горничной о Рудине, в сцене свидания у пруда, зачем он стоит «на юру».

В статье о рассказах Марко Вовчка позиция критика еще определеннее и обостреннее. Статья написана уже после громких выступлений Добролюбова и Достоевского, вызванных этими же рассказами, и ориентирована по отношению к их полемике. Добролюбов — антагонист Леонтьева («время господства ненавистного Добролюбова» — так четверть века спустя будет он вспоминать эпоху — 7, 266<sup>31</sup>). Центральный тезис статьи прямо обращен против «Г.-бова», который «пытался открыть у Марко Вовчка новое направление. И точно — направление новое есть; но оно в приемах, языке, изложении вообще, словом — в форме, а не в исходных идеях. Какой же это вопрос: исторический или художественный?» (8, 27).

Любопытно наблюдать, сколь разительно разными представляли такие простые как будто рассказы Марко Вовчка у трех критиков, о них написавших. Добролю-

<sup>31</sup> В то же время в поздних отзывах о Добролюбове сквозит уважение, как к сильному противнику, например, в характеристике статьи «Темное царство» как «иезуитски умной» (8, 101). На языке Леонтьева такая характеристика могла быть и похвальной.

бов нашел в них картины крепостного права, а в авторе — «искусного борца», в отношении же художественном — «только намеки, абрисы, а не полные, отделанные картины. Следовательно, нечего нам было и пускаться в определение абсолютно-эстетических достоинств «Рассказов». Нужно было показать, в какой степени ясны, живы и верны эти намеки, и в какой мере важны те явления жизни, к которым они относятся»<sup>32</sup>. Достоевский не спорил с этой скромной оценкой художественных достоинств рассказов и прямо высказал сомнение в литературном таланте автора; но нехудожественное произведение он тем самым отказывался признать и общественно важным или полезным. Тезис Достоевского: «а ну-ка, если Илиада-то полезнее сочинений Марко Вовчка...»<sup>33</sup> Леонтьев оценил скромную художественность Марко Вовчка и дал внимательный разбор ее «приемов», полностью исключив из рассмотрения крепостное право и «либеральный», «эмансипационный» (как он признает уже позднее) дух рассказов, их актуальное содержание.

Более всего интересуется критика точка зрения, с которой ведется рассказ. Добролюбов, излагая рассказ «Маша», лишь упоминает в примечании чисто информационно, от какого лица он веден, и никакого существенного значения этому не придает. Леонтьев всю статью посвящает разбору тех индивидуальных особенностей, которые отличают рассказ от лица простолюдина у Марко Вовчка от подобных повествований в «Записках охотника» (где «личность образованного автора, как наблюдателя, не вполне скрыта» за точкой зрения рассказчика — 8, 32), у Писемского, Щедрина, Григоровича (который в изображении крестьянского быта «старается неестественно раздуть каждую психологическую искру, как позволительно еще раздувать ее в изображении более сознательного быта» — 8, 36), — предпринимая обширный сравнительно-стилистический анализ, с сопоставлением текстов, анализ такой подробности и «технической» наблюдательности, какие не были привычны в русской критике. Вероятно, Леонтьев был первым критиком, который так сосредоточил внимание

<sup>32</sup> Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч., т. 2, с. 259, 307.

<sup>33</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. художеств. произв., т. XIII, с. 88.



на повествовательной точке зрения и положил тем самым начало ее специально-литературоведческому изучению.

Крепостного права и связанных с ним вопросов при этом в рассказах Марко Вовчка как будто бы нет. Впрочем, всматриваясь внимательнее в анализ «точки зрения», мы замечаем, что он в себе заключает скрытую переинтерпретацию рассказов в противоположном Добролюбову направлении. Тенденция эта сказывается лишь на нескольких страницах статьи, посвященных господам у Марко Вовчка (8, 19—22). В последних ее произведениях «чаще являются господа, и жизнь становится разнообразнее». Правда, роль, которую они играют, не делает им чести. «Она не делает им чести — это так; но вот что». О «роли» речи больше нет, внимание переключается на эстетический эффект точки зрения «снизу вверх», в качестве же примеров такого эффекта взгляд простолюдина на своих господ у Марко Вовчка приравнивается отношению маленького Домби к часам, которые спрашивали о его здоровье, и взгляду Акакия Акакиевича на шинель. «Неизбалованное, простое, свежее чувство дикаря, ребенка, простолюдина, бедняка оригинально освещает устарелые предметы, и вдохновение многих писателей (может быть, бессознательно) пользовалось этим сильным эстетическим средством». Подобное освещение сообщает предметам новую поэтичность. «Роль» господ и связанные с нею конфликты, тема рассказов Марко Вовчка, нейтрализуются и растворяются в чисто художественном эффекте, а этот последний, переключая внимание на господ (в несоразмерно большей степени, нежели они являются предметом внимания для самого автора рассказов), служит тому, чтобы их «оживить» и сделать картину «разнообразнее»: а в этих двух характеристиках для Леонтьева все — альфа и омега его миросозерцания и последняя цель художественного произведения. Происходит странная перемена акцента: столь очевидные для любого читателя конфликты рассказов остаются вне поля зрения критика, но господа становятся «поэтичнее». Чисто художественный, как он подается критиком, эффект точки зрения «снизу вверх» оказывается социально небеспристрастным: он становится скрытым проводником тенденции критика, словно бы исправляющей «либе-

ральную» тенденцию самого писателя, которую критик при этом оставляет в тени. Так на этих страницах ранней статьи Леонтьева сказывается та особенность его критического зрения, которая породит столь резкие aberrации художественного анализа в поздних его статьях: эстетическому чувству оказывается имманентно чувство социальное (в религиозной публицистике Леонтьева подобное сращение даст тезис об «истинной христианской любви *снизу вверх*» — 8, 172).

Если антагонистом своим Леонтьев чувствовал Добролюбова, то самым близким по духу критиком — Аполлона Григорьева. «Аполлон Григорьев был и сам лицо, и все сочинения его дышали особенностью, и несколько недосказанное направление его было — искание прекрасного в русской жизни и русском творчестве». «Аполлон Григорьев искал поэзии в самой русской жизни, а не в идеале; его идеал был — богатая, широкая, горячая русская жизнь, если можно, развитая до крайних своих пределов и в добродетелях, и даже в страстной порочности»<sup>34</sup>. Леонтьев прежде всего ценил в Григорьеве и его сочинениях цельный образ, л и ц о, удовлетворявшее его идеалу «жизненной эстетики», «художественно-русскую душу»<sup>35</sup>. В своих характеристиках он при этом склонен был перетолковывать григорьевскую «широту» (любимое слово Григорьева), приближая ее к своему внеморальному (и аморальному) эстетизму: «Для себя лично он предпочитал ширину духа — его чистоте»<sup>36</sup>. «Аполлон Григорьев был славянофил особого рода, он был, так сказать, славянофил *широкий, безнравственный*» (8, 102). О самой критике григорьевской Леонтьев говорит меньше, чем о «лице», но основные начала «органической критики» Аполлона Григорьева — понимание искусства как «органически сознательного отзвука органической жизни, как творческой силы»<sup>37</sup>, произведений искусства «как живых порождений жизни

<sup>34</sup> *Леонтьев К.* Несколько воспоминаний и мыслей о покойном Ап. Григорьеве. (Письмо к Ник. Ник. Страхову). — В кн.: Аполлон Григорьев. Воспоминания. М. — Л., 1930, с. 539, 529. «Письмо» Леонтьева было написано в 1869 г. для «Зари» Н. Н. Страхова, но не было напечатано им и появилось впервые в печати только в 1915 г. в «Русской мысли» (№ 9).

<sup>35</sup> Там же, с. 541.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> *Григорьев Аполлон.* Литературная критика. М., 1967, с. 407.

творцов и жизни эпохи»<sup>38</sup>, понимание в то же время самой жизни как «задачи... художественной в обширнейшем и глубочайшем смысле»<sup>39</sup> — без сомнения, оказали влияние на леонтьевскую литературную эстетику. Леонтьевский термин «веяние» заимствован непосредственно из словаря Григорьева. Наконец, можно проследить связь между леонтьевской «органической» историко-культурной концепцией (оформившейся в «Византизме и славянстве») и развивавшейся Григорьевым в поздних статьях идеей «народных организмов», органических народных «типов» как основной формы исторической и культурной жизни человечества, идеей, противопоставленной идее «родового», общечеловеческого прогресса. «Каждый таковой организм сам в себе замкнут, сам по себе необходим, сам по себе имеет полномочие жить по законам ему свойственным, а не обязан служить переходною формою для другого...»<sup>40</sup> Этот взгляд на развитие Григорьев называет «идеально-артистическим — признающим типы и их развитие, а не слияние типов в неопределенном общем». «Что собирательного лица, называемого человечеством, как лица не существует, а существуют народности, расы, семьи, типы, индивидуумы с особенными отливами, что типическая жизнь этих отливов необыкновенно крепка, что они не стираемы — это покамест факт несомненный... Когда луна соединится с землею и когда типы сольются в роде — ни знанию, ни творчеству, ни индивидуальной жизни нечего будет делать. Бытие и того, и другого, и третьей обусловлено бытием оттенков в мироздании»<sup>41</sup>. «Типы» описываются как явление эстетическое прежде всего: «как тип, как цвет, как отлив, оттенок»<sup>42</sup>. Эти идеи были высказаны в 1858—1864 гг., еще до книги Н. Я. Данилевского «Россия и Европа» (1869), с его теорией замкнутых «культурно-исторических типов», ставшей «настойною книгой Леонтьева»<sup>43</sup> и решающим образом способствовавшей кристаллизации его «морфо-

<sup>38</sup> Там же, с. 153.

<sup>39</sup> Григорьев Аполлон. Соч., т. I. СПб., 1876, с. 641.

<sup>40</sup> Григорьев Аполлон. Литературная критика, с. 134.

<sup>41</sup> Григорьев Аполлон. Соч., т. I, с. 342—343.

<sup>42</sup> Там же, с. 347.

<sup>43</sup> Коноплянцев А. Жизнь К. Н. Леонтьева, в связи с развитием его мирозерцания. — В кн.: Памяти Константина Николаевича Леонтьева, с. 89.

логии» культурно-исторических «организмов» («Византизм и славянство»).

Однако в ранних уже статьях Леонтьева, их общей с Аполлоном Григорьевым эпохи, оригинальное отличие его критических приемов от григорьевских очень резко. Григорьевская идея «органической критики» — это идея синтеза художественного и исторического взгляда на литературу, синтеза, снимающего обе «крайности» (от обеих Григорьев отмежевывался) — как «односторонне историческое» направление «теоретиков», так и идею «искусства для искусства». От подобного синтеза леонтьевская «крайность», конечно, очень далека. «Пафос своеобразной синтетичности привел Григорьева к отказу от формального анализа: изучение формы (композиция, сюжет, элементы стиха и т. п.) кажется критику искусственным разъятием целостности текста...»<sup>44</sup> «Ясно, что критика перестала быть чисто художественною...»<sup>45</sup>, «умерла для нас критика чисто эстетическая...»<sup>46</sup>, еще Лессинг и Гердер совершили «великое дело замены критики форм критикою духа созданий»<sup>47</sup>. «Отрешенно-художественная», «техническая» критика рассматривается как устарелое наследие классицизма; критика самого Григорьева — это всегда широкий «нравственный и эстетический захват»<sup>48</sup>, целостное и нерасчлененное постижение «духа» и «формы». Что касается самого жизненного явления, «типа», то его эстетическая оценка всегда у Григорьева очень важна, однако не исключительна, ее осложняет, часто противореча ей, оценка нравственная и историческая. Эстетический «критериум» — не единственный у Григорьева. «Ведь надобно было насильственно закрыть себе глаза, чтобы не видеть, какую тину каверз, рабства, лжи, сплетен развел около себя величавый, по душе возвышенный, действительно и сам по себе поэтический старик Степан Михайлович Багров». И далее: «Идеалы и останутся идеалами — и Лиза тургеневская со старухой теткой Лаврецкого и с своей няней, и старик Багров,

<sup>44</sup> Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев — литературный критик. — В кн.: *Григорьев Аполлон. Литературная критика*, с. 18.

<sup>45</sup> Там же, с. 115.

<sup>46</sup> *Григорьев Аполлон. Соч.*, т. I, с. 333.

<sup>47</sup> *Григорьев Аполлон. Литературная критика*, с. 123.

<sup>48</sup> *Григорьев Аполлон. Соч.*, т. I, с. 629.

и старик Русаков, и даже суровый Илья Иванович<sup>49</sup> с его ветхозаветно-жестким взглядом на жизнь. Но от этого, самого по себе типического и, стало быть, поэтического мира — надобно же идти дальше. Вечно остаться при нем нельзя... иначе погрязнешь в тине»<sup>50</sup>.

Читая это место из статьи Григорьева «Искусство и нравственность» (1861), мы можем почувствовать всю меру отличия взгляда Леонтьева от гораздо более многостороннего взгляда его любимого критика (ведь именно эстетическая любовь к «типическим» формам русской жизни привлекала в нем Леонтьева), всю меру обособленности и «крайности» его позиции. В бурно стремившиеся вперед 50—60-е годы никто из критиков, в том числе и «эстетической» ориентации, не мог при разборе литературных явлений вполне исключить из рассмотрения их оценку с точки зрения «исторической», с точки зрения их отношения к ходу времени, их «устарелости» или «новизны», — никто, кроме молодого Леонтьева. П. В. Анненков писал в 1859 г. о любимых им героях «Дворянского гнезда», с их «отсутствием свободного движения, мертвенностью воли и бессилием перед гнетом внешнего мира, то есть всеми признаками зловещей агонии, поэтический характер которой не спасает, однако ж, человека от гибели»<sup>51</sup>.

А вот как пишет Леонтьев в следующем году, вступая в критику, в своей первой статье: «Но теплое и трепещущее жизнью не возбуждает возражения, несмотря на историческую отсталость. Взгляните на Обломова: кто мог ожидать появления такого забытого типа?» (8, 13—14). Сопоставим с оценкой Обломова Анненковым (1859): «Справедливо ли будет назвать тип Обломова простым до бедности, до пошлости, и отвратительным до омерзения, оставляя ему вполне достоинство художнической красоты?»<sup>52</sup> На-

<sup>49</sup> Обломов-отец.

<sup>50</sup> Григорьев Аполлон. Литературная критика, с. 419, 420.

<sup>51</sup> Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. Отдел второй. СПб., 1879, с. 208.

<sup>52</sup> Цит. по ст.: Егоров Б. Ф. П. В. Анненков — литератор и критик 1840—1850-х годов. — «Труды по русской и славянской филологии», т. XI. Тарту, 1968, с. 97.

лицо существенное различие акцентов. «Теплое и трепещущее жизнью» — это, мы знаем уже, основные и самодостаточные для Леонтьева эстетические характеристики. Но и «историческая отсталость» имеет значение — только оцениваемое иначе, чем у Григорьева и Анненкова, не говоря уже, конечно, о Добролюбове. В ранних статьях этот историко-социологический аспект эстетической оценки еще не выявлен; в позднейшие годы он будет вскрыт с совершенной определенностью. «Положим, что течение века таково, что все изящное, глубокое, выдающееся чем-нибудь, и наивное, и утонченное, и первобытное, и капризно-развитое, и блестящее, и дикое — одинаково *отходит*, — отступает перед твердым напором этих *серых* средних людей. Но зачем же обнаруживать по этому поводу холопскую радость?» Характерным для Леонтьева «естественнонаучным» ходом мысли задача художника по отношению к исчезающим историческим типам уподобляется задаче ученого («зоолога») по отношению к вымирающим биологическим видам: «Ученый же желает сохранить лучшие предметы научного исследования? А если сохранить их уже нельзя, потому что прогресс их губит вопреки науке (например, некоторых животных, птиц, леса, первобытные дикие оригинальные племена, здания древние и т. д.), то ученый спешит описать их с любовью...» Так описан с любовью Стива Облонский, в своем эстетическом качестве почти приравненный здесь же (статья 1880 г.) к золотым фазанам, орлам, пантерам «и красивым полосатым зебрам» (8, 103—106). Но этими же глазами и молодой Леонтьев смотрел на «теплого и трепещущего жизнью» Обломова, «несмотря на историческую отсталость» — на самом же деле именно вследствие ее. Таким образом, леонтьевское «охранение» уже неявно присутствовало в чисто художественной критике 60-х годов. Аполлон Григорьев, с его страстным отношением к «цвету, отливу и оттенку» русского «типического и, стало быть, поэтического мира», от идеи «охранения» его (в леонтьевском смысле) был далек.

«Ведь надобно было насильственно закрыть себе глаза, чтобы не видеть», — говорит Григорьев. Леонтьев именно закрыл глаза на темы и всю «либерально-тенденциозную» сторону рассказов Марко Вовчка. Позднейшие отзывы говорят о том, что он эту сторону хорошо

видел. «У М. Вовчка *содержание* более протестующее, отрицательное; но *выражение* в высшей степени мягкое, изящное, какое-то *бледно-шелковое... душистое*»<sup>53</sup>. Итак, Леонтьев производил необычную для критических приемов своего времени операцию: он резко отделял «эстетический вопрос» от «нравственного», *выражение* от *содержания* и «выражению» придавал большее значение, «содержание» же просто позволял себе игнорировать. И являлся он с этой «критикой форм» уже тогда, когда приговор подобной критике как архаической уже как будто бы окончательно был подписан самым чутким из художественных критиков времени — Аполлоном Григорьевым. В перспективе дальнейшего развития литературной критики и научного литературоведения, однако, видно, что в леонтьевском обособлении «выражения» и его сосредоточенном внимании к языку, широко понимаемому, крылось больше нового, чем архаического (не случайно, по-видимому, самая антитеза «содержания» и «выражения» так близка терминологическим категориям структурного анализа второй половины XX в.).

«Языком пренебрегать нельзя же: он, как физиономия человека, воспринимающему впечатление представляется прежде всего; у творящего он окончательная форма, в которую выливается путем живых подробностей основная идея» (8, 35). В статье о рассказах Марко Вовчка психологические и эстетические характеристики милого критику «выражения» («наивного», «нежного», «бледного», «кружевного») очерчиваются на контрастном фоне другого «выражения», другого языка, получающего также прежде всего эстетическую, выразительную характеристику: это язык «яркий» и «махровый». «Вообще у М. Вовчка нет той яркости, *махровости*, которую отличаются более или менее все наши авторы» (8, 41). Это качество в характеристиках критика приобретает значение и размеры стиля, почти всеобщего и господствующего в современной русской литературе; он получает и более развернутое и детализированное описание: «У нас яркость образов, едкость юмора или комизма, мелочь нравов в разговорах и подробные отчеты о физических движениях действующих лиц в по-

<sup>53</sup> Леонтьев К. Моя литературная судьба, с. 464.

следнее время были постоянными явлениями» (8, 61). В статье 1861 г., таким образом, уже открыта тема, которая будет развернута три десятилетия спустя в «Анализе, стиле и веянии», — эстетическое неприятие этого «общерусского» стиля. В «Анализе» обнаружатся и более глубокие основания этого неприятия, обнаружится, что «выражение», отделяемое Леонтьевым от «содержания», само по себе не нейтрально содержательно, но заключает в себе свою имманентную содержательность (в будущем она будет названа «содержательностью формы»), не сводимую к теме, сюжету и прямо выраженным в тексте идеям. О не прямой связи «языка» с этими планами произведения и говорит Леонтьев в статье 1861 г.: «Язык напоминает нам множество различных отношений, не состоящих прямо в связи с данным сюжетом...» (8, 35—36).

### 3

На первых страницах «Анализа, стиля и веяния» изложены принципы леонтьевской «чисто эстетической» критики. Эстетическая критика должна быть объективной, в смысле независимости ее от идеологического пристрастия, от «направления» (эстетический критерий — самый широкий и объективный: вспомним эту посылку леонтьевской философии), она может даже демонстративно противоречить политической или нравственной оценке того же явления<sup>54</sup>; в то же время эта эстетическая объективность не есть «грубая научная очевидность, холодное научное беспристрастие». Напротив, «Анализ» — апофеоз субъективной и лично пристрастной критики — «быть может, даже и до некоторой «идиосинкразии» и капризности», как сознает сам автор, не скрывающий, что его суждения основаны на «избрании личного вкуса», притом столь исключительного, что о себе же он сам говорит: «эстетический мономан, худо-

---

<sup>54</sup> В качестве показательного примера взят Салтыков-Щедрин, вся деятельность которого идеологически и политически враждебна, конечно, Леонтьеву, что не должно помешать критику оценить его своеобразную художественную силу, «истинно гениальную бранчивость Салтыкова»; оценив же ее чисто эстетически и «увенчавши лаврами талант «вредного гражданина», можно его самого в то же время предать политическому наказанию (8, 224).



жественный психопат»<sup>55</sup>. Но только такая яркая субъективность способна стать «критическим ясновидением» (каким, несомненно, Леонтьев считал свой «Анализ»). Чувству и вкусу истинного ценителя-критика даются более чем только психологические — философские и даже почти научные (как «предчувствию будущих, более точных, более ясных истин и логических определений») права в деле художественной оценки.

В русской критике прошлого века «Анализ» Леонтьева — удивительное, ни на что не похожее сочинение: господствуют вкусовые оценки, а подвергаются им какие-то подробности, «мелочи» языка и стиля — то, что автор называет «внешней манерой» писателя (Толстого) и целой литературной школы («русской школы реалистического направления», модель «общего стиля» которой здесь конструируется). Весь «Анализ» вырос из попутного замечания, заключавшего статью «Два графа: Алексей Вронский и Лев Толстой» (1888): «И у Льва Толстого можно найти даже в «Анне Карениной» следы этой *гоголевщины*; конечно, не в мировоззрении обшем, не в избрании лиц и среды, — но в некоторых мелочах, в иных выражениях, в иных подробностях...» (7, 284). Однако мелочи эти оказались так важны в глазах критика, что он целиком посвятил им свое главное сочинение о литературе, ставшее его лебединой песнью.

Этюд написан о *«внешних приемах»* (имеющих, впрочем, великое внутреннее значение)...» (8, 232). Эти слова можно считать методологически основными в работе. «И в литературно-художественных произведениях существует нечто почти бессознательное или вовсе бессознательное и глубокое, которое с поразительной ясностью выражается *именно во внешних приемах*, в общем течении речи, в ее ритме, в выборе самих слов, иногда даже и в невольном выборе» (8, 319). Тридцать лет спустя Б. Эйхенбаум будет восторженно цитировать эти слова и так комментировать их: «Книга по своему

<sup>55</sup> «Это уже истинно психопатия. «Не смей никто выражаться не по-моему», — пишет он о своем «критическом этюде» А. Александрову (Письма К. Н. Леонтьева к Анатолию Александрову, с. 91—92). Письма Александрову отражают сомнения, которые вызывала у самого автора крайняя субъективность его эстетического суда: «Без ошибок нельзя, пусть будут ошибки; но если вообще *не дышит истиной*, а только какой-то гастрономический и слишком оригинальный бред...» (там же, с. 75).

времени необычайно смелая, предвосхитившая многое из того, что теперь только начинает входить в сознание... Постановка вопросов — совершенно неожиданная в атмосфере того времени»<sup>56</sup>. Речь идет о предвосхищении того широкого поворота к «специфическому», «формальному» изучению литературы, который обнаружился в русской критике первых десятилетий XX в. и теоретическим заострением которого стала деятельность «формальной школы»; с ее позиций и оценивает роль Леонтьева (как предтечи) Б. Эйхенбаум, при этом предвосхищение он видит в «постановке вопросов», т. е. в самом методе леонтьевской критики. Она, действительно, заключала в себе теоретические перспективы. В леонтьевском обособлении «выражения» заключалась предпосылка будущих методов вычленения специфического предмета поэтики. Субъективная и вкусовая, эта критика обнаруживает стремление к структурному рисунку, структурным обобщениям. В то же время леонтьевские «стилистические замечания» насыщены самой непосредственной и весьма жгучей содержательностью (от которой не случайно абстрагировался Б. Эйхенбаум в своей характеристике): внешние приемы имеют великое внутреннее значение. Определить характер этой «внутренней» содержательности может помочь понятие «психологии художественной формы», предложенное Л. С. Выготским<sup>57</sup> (подвергшим критике русскую формальную школу за игнорирование психологии формы): это не «психология творчества» автора и не «психология восприятия» читателя, это как бы объективная психология самого произведения, откristаллизовавшаяся в его форме. Психологической проблематике принадлежит в этюде Леонтьева значительнейшее место<sup>58</sup>, автор пользуется разработанной терминологией (которая в последующем войдет в научный обиход), различая «психологию творчества» и «психологию восприятия», «психологию действующих лиц», «творче-

<sup>56</sup> Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924, с. 63—64 (статья «О Льве Толстом», 1919 г.).

<sup>57</sup> Выготский Л. С. Психология искусства, изд. 2-е. М., 1968 (книга закончена в 1925 г.).

<sup>58</sup> Проблематику своего труда автор представлял как эстетическую и психологическую: «Зашел в такие эстетические и психологические дебри...» (Письма К. Н. Леонтьева к Анатолию Александрову, с. 74).

скую психологию автора» и «психологию читателя, критика или ценителя вообще» (8, 292—294), «жизненную психологию действующего лица» и «литературную психологию самого романиста» (8, 317). Но основное его внимание направлено на то, что можно назвать психологией формы.

Центральное слово книги (воспринятое от Аполлона Григорьева)—«веяние». Термином этим обозначается «неуловимый, но поражающий «колорит» или «запах» времени, места и среды... общая всему произведению психическая музыка» (8, 244—245). С точки зрения «веяния» дано развернутое сопоставление «Войны и мира» и «Анны Карениной», к которому также подключена «Семейная хроника» С. Т. Аксакова. Итогом сопоставления являются своеобразные психологические характеристики этих произведений. «Не только от действий и речей героев, но и от речей самого автора в «Семейной хронике» веет более простой и спокойною эпохой, точно так же, как в «Анне Карениной» все дышит своим временем, уже несравненно более сложным и более *умственно* взволнованным» (8, 327). В то же время «этою ускоренною, современною *сложностью* душевной жизни *веет одинаково* и от «Войны и мира» и от «Карениной» (8, 341).

Именно этот последний факт и составляет проблемный узел леонтьевского исследования. Изображаемой в эпопее Толстого уже отдаленной эпохе и связанному с ней «великому содержанию» не соответствует, по Леонтьеву, «слишком современная *форма*» — как «вся совокупность тех мелочей и оттенков, которые составляют этот стиль, это «веяние» (8, 284); несоответствие это определяется как «излишество психического анализа», представляющее собою «веяние» не простой и монументальной эпохи 1812 г., но умственно взволнованной эпохи 60-х годов, когда писалась «Война и мир». Обнаруживая стилистический «анахронизм» этой книги («Я спрашиваю: *в том ли стиле* люди 12-го года мечтали, фантазировали и даже бредили и здоровые и больные, как у гр. Толстого?... слишком уж наше это время и наш современный *ум*» — 8, 284), Леонтьев с большой остротой выявляет одну из основных проблем понимания «Войны и мира», имеющую и более общее значение,— проблему соотношения двух эпох — изображаемой и, так сказать,

изображающей — в самом художественном строе книги. Критические приемы раскрытия этого соотношения очень остроумны: так, замечает Леонтьев, «Пьер Безухов и кн. Болконский не читали еще в начале этого века ни «Лишнего человека», ни «Бедных людей» и «Униженных»; не знали еще ни Онегина, ни Печорина, ни Гегеля, ни Шопенгауэра, ни Ж. Занд, ни Гоголя» (8, 336); но все это уже знал автор «Войны и мира», и все это умственное и психологическое содержание полувекового развития вошло в книгу и претворилось как в ее проблематике («поклонение» Пьера Каратаеву — актуальная для 60-х годов, но не для начала века идеологическая проблема), так и в самом стиле душевной жизни героев и формах психического анализа.

Иное соотношение эпох — в аксаковской «Семейной хронике». В ней Леонтьев находит «естественность... соответственного эпохе «общего дыхания». Но проблема соотношения существует и здесь: «...будь Сергей Тимофеевич человек *только того времени и той среды*», не узнай он Жуковского, Пушкина, Гоголя, Хомякова, Белинского, «он бы не смог написать «Семейную хронику» так, как он написал ее: он написал бы ее хуже, *бесцветнее*. Или, верней — он совсем бы не стал тогда писать *об этом*, не нашел бы все это достаточно *интересным*»; «дух того времени и той среды» ждал «для воплощения в образах и звуках возбуждающих влияний позднейшего периода» (8, 326—327). Новое время (50-е годы, когда написана «Семейная хроника») ярче осветило прошедшее, но не преломило его столь сильно и не подменило его органического «вевания» своим современным, как это произошло, по Леонтьеву, в «Войне и мире». Каково же историческое содержание этого современного «вевания», которым «обременена» эпопея Толстого? Леонтьев набрасывает картину духовного развития русского общества в границах эпох, которые «сошлись» в «Войне и мире». Эпохам этим даны эстетические характеристики.

«Все в 12-м году, *за исключением государственного патриотизма*, было выражено в жизни русского общества побледнее, послабее, попроще и поплоще (не плохо, а плоско), так сказать, *побарельефнее*, чем в эпоху Крымской войны. К 50-м годам сила государственного патриотизма много *понижилась*, но все другие психиче-

ские и умственные запасы общества возросли до-нельзя...

Нужны были только: воля и распространение; нужна была возможность вольнее расходовать эти разнообразные и огромные психические запасы... Воля эта была дана...

Во времена Кутузова и Аракчеева все было у нас *с виду* уже довольно пестро, но *бледно*; все было еще *барельефно*; ко времени Крымской войны — многое, почти *все, выступило* рельефнее, статуарнее на общегосударственном фоне; в 60-х и 70-х годах все сорвалось с пьедестала, оторвалось от вековых стен прикрепления и помчалось *куда-то*, смешавшись в борьбе и смятении! (8, 340—341).

Таков исторический фон «чисто эстетической» критики Леонтьева. Нетрудно соотнести нарисованную здесь картину с общей его историко-политической концепцией: изображен процесс эмансипации общества и индивидуальности, с высвобождением огромной умственной и психической энергии (характеристика ее у Леонтьева сложна и оценка неоднозначна: «тонкость ума и *своеобразие* уже созревшее воображение», выразившееся и в фантастическом творчестве Гоголя, и в поэзии Фета, и в разлив Толстовского анализа, рядом с «озлобленным безверием» и разъедающим, «ядовитым» комизмом) и с одновременным разложением сословного принципа и «государственного патриотизма» — процесс, который принял стремительный ход и бурные формы после Крымской войны и реформ 60-х годов. По отношению к этому процессу и оформилось леонтьевское эстетическое охранение — позиция, которой он верен и в «критическом этюде», как и в политических статьях; позиция эта и сказывается в критике «слишком современной формы» «Войны и мира», вобравшей и выразившей это в своей динамической тенденции разрушительное для Леонтьева (хотя в то же время сложное и богатое) историческое «вевание». Сквозь критику его несоответствия изображаемой эпохе прозрачна критика самого вевания, сквозь критику формы — критика исторического содержания. Леонтьев не принимает вторжения этого содержания, современной «борьбы и смятения» в изображенные героической эпохи 1812 г. у Толстого, он хотел бы исправить «Войну и мир»: он предлагает читать ее,

мысленно процеживая «самую сущность рассказа» и характеры главных героев «сквозь особый род умственного *филтра*», мысленно очищая ее от «излишеств» анализа, которые, как «гуща», принадлежащая «стилю эпохи» толстовской современности, должны остаться на фильтре (8, 348—349). Как мы увидим, подобные проекты коренного исправления художественных произведений в соответствии с собственной программой критика — в высшей степени в стиле мысли Леонтьева.

Очень характерен здесь также образ гущи на фильтре; он смыкается с целым рядом подобных образов, выражающих эстетически неприязненную реакцию критика: мы в изобилии встретим в «Анализе» такие выражения, как «шишки», «колючки» и «ямы натурализма», «какофония и *какопсихия* нашего почти всеобщего стиля», «взбивание нечистой пены», «бревно эстетического претыкания» (8, 305—306), ««засидели» несносные мухи натуральной школы» (8, 313), «реалистические помои нашего времени» (8, 344), «исковерканная, шероховатая и суковатая манера наших романистов» (8, 354). Все эти столь острые и грубые характеристики относятся к «общей манере» русской «реалистической школы», родоначальника которой Леонтьев видит в Гоголе и манеру именует «гоголевщиной». В начале эпохи русского реализма «высится мрачный призрак Гоголя... страшный по своей все принижающей силе» (7, 274); все большие писатели подверглись «этому принижающему давлению» (8, 232). И отталкивающие леонтьевские характеристики относятся у него одновременно и к некоей конструируемой на страницах критического этюда условной и упрощенной модели «*почти полувекового общерусского стиля*» (8, 232), и непосредственно к стилю Гоголя, Тургенева, Достоевского и самого Толстого, гений которого развился «на той же почве шероховатого и ненужного» (8, 231); «дивной, но шероховатой книгой» называет Леонтьев «Войну и мир» (8, 258). Объектом критики является, таким образом, сам процесс художественного развития, порождающий «реалистическую школу». При этом со столь резко неприязненными и прямо карикатурными описаниями ее сочетается признание ее особенной художественной силы («со стороны обилия безукоризненно живых лиц и художественно выдержанных характеров»), поставившей ее в XIX в. выше всех

европейских литератур, о чем Леонтьев говорит не без чувства национальной гордости: «западные литераторы только со времен Тургенева и Толстого стали изучать нас». «Нападая на то, что мне в нашей литературе не нравится, я не имею права забывать ее достоинств. Я скажу даже больше — моя строгость к реалистической школе нашей происходит отчасти и от уважения к ее силам... Точность, верность действительной жизни — это специальная сила нашей литературы. Всякий это знает». Тем не менее он не отказывается от своих «критических жалоб» на эту же школу (8, 346—347). В художественной критике, таким образом, Леонтьев занимает ту же позицию, что и в своей философии истории, что и в политике: противостояние фаталистически воспринимаемому объективному процессу развития. Эстетическое суждение, по Леонтьеву, чуждо «холодного научного беспристрастия»; однако и это последнее участвует в построении леонтьевской картины мира. С «холодным научным беспристрастием» констатируется определенная объективная закономерность художественного развития, проявляющаяся в «общем стиле» «нашей новейшей литературы», закономерность столь сильная, что она покоряет себе и могучие таланты; но вкус Леонтьева-критика не мирится с этим, по-видимому, неуклонным развитием и восстает на него. Так внутренняя конфликтность леонтьевского мирозерцания ярко сказывается и в литературной критике.

В одном из писем Леонтьев определил объект своего неприятия следующим образом: «против влияния «шершавой» формы и кропотливого духа» современных русских писателей<sup>59</sup>. «Форма» и «дух» здесь связаны тесно: «кропотливый дух» — дух анализа — и порождает «шершавую форму» — отвращающую Леонтьева психологическую и вещественную детализацию, в которой отражается неприятная для него «неизышная» новая русская действительность. «До смерти надоело это наше всероссийское «ковыряние» какое-то!» (8, 311). В таких эстетически отвратительных образах представляется аналитическое направление послегоголевской литературы<sup>60</sup>: в нем выражается происходящее в русской

<sup>59</sup> Письма К. Н. Леонтьева к Анатолию Александрову, с. 19.

<sup>60</sup> Другой образ для характеристики того же процесса: аналитическое углубление в человека у Льва Толстого противопоставлено

жизни «крушение основ», распадение твердой социальной и государственной «формы». Здесь уместно привести основополагающее для леонтьевской культурно-исторической морфологии определение формы («Византизм и славянство»):

*«Форма есть деспотизм внутренней идеи, не дающей материи разбегаться. Разрывая узы этого естественно-го деспотизма, явление гибнет.*

Шарообразная или эллиптическая форма, которую принимает жидкость при некоторых условиях, есть форма, есть деспотизм внутренней идеи.

Кристаллизация есть деспотизм внутренней идеи. Одно вещество должно, при известных условиях, оставаясь само собою, кристаллизоваться призмами, другое октаэдрами и т. п.

Иначе они не смеют, иначе они гибнут, разлагаются.

Растительная и животная морфология есть также не что иное, как наука о том, как оливка *не смеет* стать дубом, как дуб *не смеет* стать пальмой и т. д.; им с зерна *предустановлено* иметь такие, а не другие листья, такие, а не другие цветы и плоды» (5, 197—198).

По аналогии с этой «естественной» морфологией это понятие формы распространяется далее на политические и культурные «организмы»: «...внутренняя идея держит крепко общественный материал в своих организуемых, деспотических объятиях и ограничивает его разбегающиеся, расторгающие стремления» (5, 198—199). На деле, конечно, именно этот общественный идеал служит моделью образования общего понятия формы и распространяется на органический мир, который описывается в терминах политического порядка и наделяется психологией подчинения и смирения. Сопоставим теперь эту леонтьевскую теорию формы (универсально у него относящуюся как к биологическим, историческим, политическим и культурным организмам, так и к художественной форме в искусстве) с изображенной в «Анализе, стиле и веянии» картиной роста и высвобождения умственных и психических запасов русского общества:

---

пушкинскому широкому взгляду «с птичьего полета»: «Пушкин, по складу своего дарования любивший больше смотреть на жизнь à vol d'oiseau, чем рыться в глубинах, выкапывая оттуда рядом с драгоценными жемчужинами и гадких червей натуралистического завода» (8, 331).



ведь это именно «материя разбегается», расторгая узы «естественного (для Леонтьева) деспотизма». Этому общественному процессу, несомненно, эквивалентны для Леонтьева-критика столь ему неприятные особенности «общей манеры» русского реализма. В воспоминаниях своих Леонтьев рассказывает, как был изумлен в молодости, услышав от Тургенева «мнение Герцена о том, что «Гоголь бессознательный революционер», понятое им как указание на *«тот род влияния, который, между прочим, могут иметь сочинения Гоголя, независимо от собственной воли автора и неожиданно для его сознания»* (9, 108). Впоследствии Леонтьев придал этой мысли собственный поворот: «Сначала Гоголь приемами, а революционеры позднее и настроением точно будто атрофировали, заморозили нас, подстригли нам крылья...»<sup>61</sup> Не будет натяжкой сказать, что Леонтьев с чуткостью сейсмографа прозревал «духов русской революции» в величайших русских писателях, в энергии стиля Гоголя, Достоевского, Толстого. Приемы он чувствовал как энергии, чреватые историческим действием, остро чувствовал эту собаку, зарытую в стиле,— психологию формы.

Для языка леонтьевской критики очень характерны его определения современной литературной речи как «яркой», «выпуклой», «махровой»<sup>62</sup>. Эти признаки соответствуют сознательному и «психически сложному» времени (8, 342) и соотносятся с данным в «Анализе» психологически-эстетическим синтезом полувекового общественно-политического процесса, который описывается как смена «барельефной» общественной архитектуры «горельефной» и «статуарной», вплоть до отрыва «общественного материала» от «пьедестала», «от вековых стен прикрепления». Выразительна та параллель, которую представляет этой картине леонтьевская концепция «старинной» и «нынешней» манеры повествования. Леонтьев очень внимателен к различию авторской речи и речи героев: «Не только от действий и речей героев, но и от речей самого автора» веет в «Семейной хронике» простой и спокойной эпохой, а в «Анне Карениной» — современной взволнованной сложностью. Именно в ав-

<sup>61</sup> Леонтьев К. Моя литературная судьба, с. 441.

<sup>62</sup> Они найдены, как мы помним, уже в статье 1861 г. о рассказах Марко Вовчка.

торской речи, в рассказе автора звучит «общепсихическая музыка» всего произведения; предваряя интенсивную разработку проблемы повествования в поэтике XX в., Леонтьев выделил авторскую речь как средоточие точки зрения произведения (понятие точки зрения, мы помним, интересовало критика уже в ранней статье о Марко Вовчке). «А характер или стиль авторского рассказа всегда отражается так или иначе и на лицах действующих и на событиях. Подобно тому как один и тот же ландшафт иначе освещается на заре, иначе полдневным солнцем, иначе луной и иначе бенгальским огнем, так точно одни и те же события, одни и те же люди различным образом освещаются различными, *побочными* даже, приемами автора» (8, 342).

«Старинная манера повествования» (образец ее для Леонтьева — Пушкин) описана так: «...побольше от автора и в общих чертах, и поменьше в виде разговоров и описания всех движений действующих лиц» (8, 322). Эта манера характеризуется, следовательно, преобладанием авторского рассказа, в отличие от нынешней «сценичности» изображения: «Теперь *собственно свой* рассказ автор старается сократить... Рассказ от автора нынче вообще короче, а все место занято разговорами, движениями и мелкими выходками самих действующих лиц... Это называется «действие», или «живость изображения». По Леонтьеву, там, где «прежний» автор рассказывал: «Ее позвали пить чай», — «нынешний» вводит прямую речь: «— Барышня, пожалуйте чай кушать»<sup>63</sup> (8, 320—321). Таким образом, в сфере повествования происходит нечто подобное тому, что Леонтьев видит в общественной жизни: «горельефное» обособление героев от автора, с обособлением прямой речи и диалога от авторского повествования, а также с обособлением составляющих «окружение» и «кругозор» героев разнообразных и многочисленных подробностей, предметных, «физических», и внутренних, психологических. Диалог «рельефно» и «выпукло» выступает на фоне авторской речи и «отрывается» от нее, подобно тому как в леонтьевской картине общественно-

---

<sup>63</sup> Изобретение подобных утрированных для наглядности (в данном случае — для дискредитации «современного натурализма») примеров — один из характерных леонтьевских критических приемов.

го процесса аналогично описанные события совершаются «на общегосударственном фоне». Наблюдение Леонтьева фиксирует реальный процесс значительного усложнения структуры повествования в литературе его эпохи, с повышением роли «чужой речи» в разнообразных формах<sup>64</sup>: в самой структуре прозы «материя разбегается», возникает размежевание и сложное соотношение точек зрения в составе самой авторской речи.

Леонтьевская апология «старинного», «прежнего» «склада речи и манеры изложения» (с опорой на Пушкина) выразительно и контрастно соотносится с критикой пушкинской «манеры изложения» как «старой» в известной дневниковой записи молодого Толстого (от 1 ноября 1853 г): «Я читал Капитанскую дочку и увы! должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара — не слогом, — но манерой изложения. Теперь справедливо — в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то»<sup>65</sup>. На языке Леонтьева именно это последнее качество называется благородной «бледностью», пушкинским «акварельным приемом», «чистым, простым и кратким стародворянским рассказом о «Капитанской дочке»» (8, 246). Можно почувствовать в сопоставлении с этой программной записью молодого Толстого, сколь точно критическое восприятие Леонтьева фиксирует специфическую, сокрытую в самой «манере изложения» художественную проблематику, которая вскоре получит полное выявление в «Войне и мире» (позднее, в эпоху «Анны Карениной» и народных рассказов, Толстой, вместе с отречением от «Войны и мира» как «дребедени многословной»<sup>66</sup>, будет иначе высказываться о пушкинской прозе и видеть в ней для себя образец, и Леонтьев оценивает это более позднее творчество как художественно более совершенное). Именно «Капитанская дочка» является у Леонтьева мерой того, как можно было бы написать (как Пушкин бы написал)

<sup>64</sup> Процессы, исследованные в работах М. М. Бахтина. См.: *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Л., 1929, ч. 3; *Бахтин М.* Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929, гл. 5 (след. изд. — 1963, 1972).

<sup>65</sup> *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 46, М.—Л., 1934, с. 187—188.

<sup>66</sup> *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 61. М.—Л., 1953, с. 247.

«Войну и мир» в согласии с «духом эпохи» — *«почти тем же языком, каким говорили тогда*, т. е. более простым, прозрачным и легким, не густым, не обремененным, не слишком так или сяк раскрашенным, то слишком грубо и черно, то слишком тонко и «червлено», как у Толстого» (8, 329).

Свой новый художественный «интерес» Толстой противопоставил «интересу событий», и противопоставил ему не интерес чувства, но подробностей чувства. Но по этим двум пунктам толстовский художественный анализ и вызывает критику у Леонтьева (вызывая в то же время восторженное изумление) — как анализ «чрезмерный» и «ни к чему не ведущий», не связанный с ходом действия («интересом событий»). Критика «Войны и мира» с этих позиций у Леонтьева поражает своей придирчивостью и как будто вздорностью претензий: ей подвергаются, например, такие замечательнейшие места в романе, как фантазирование капитана Тушина на батарее, сон Пьера после Бородина с являющимся в нем значительным словом: *«сопрягать надо»*, греза Пети Ростова накануне гибели. Все эти места «прекрасны лишь сами по себе», но ни к чему не ведут, необходимо не связаны с ходом дела, с будущим тех же героев, и поэтому как бы необязательны для Леонтьева. Эту-то «гущу» критик и предлагает читателю оставить на фильтре (как будто можно представить «Войну и мир» без этих мест). Порицание вызывает в особенности *«избыточность наблюдения»* (8, 307) в виде неиссякаемых психологических и физических замечаний повествователя, которые Леонтьев называет «претыканиями» и «подглядываньями». На что мне знать, говорит он, какую именно рукою притянул к себе Кутузов Багратиона, или что Несвицкий зовет князя Андрея, «пережевывая что-то сочным ртом»? Между тем удельный вес подобных замечаний и непрерывного психологического комментария к речам и поступкам героев, тормозящего действие и рассредоточивающего читательское внимание, — необычайно в «Войне и мире» велик: «до тяжеловесности даже неиссякаемые подробности» (8, 239). Критик не видит в них смысла и обнаруживает как будто непонимание духа и стиля книги Толстого — однако непонимание это особого рода, можно сказать, парадоксально-проницательное:

это особенно очевидно в леонтьевском сопоставлении «Войны и мира» и «Анны Карениной».

В «Анне Карениной» наблюдение и «разлив поэзии сдержаннее, но зато и всякого рода несносных претканий и шероховатостей гораздо меньше», а главное, душевный анализ более органически связан с «ходом дела», с действиями и сюжетом (8, 285). Все в «Карениной», в смысле характера и достоинства содержания (героическая эпоха и драматическая, но не возвышенная современность), «значительно беднее», но поэтому именно «крепкая сеть внутренней психической связи», заслоненная в «Войне и мире» «большим обилием других эстетических богатств», «в менее содержательном и менее обремененном втором романе так резко бросается в глаза», ярче освещены ее «руководящие точки», и в этом отношении «душевный анализ в «Карениной» точнее, зрелее и поразительнее» (8, 294).

Остановимся на одном примере, рассмотренном у Леонтьева: он единственный обратил внимание на ту деталь, что Вронский, уезжая от Анны на скачки и садясь в коляску, залюбовался на мгновение «переливающимися столбами толкачиков-мошек, вившихся над плотными лошадьми» (ч. 2, гл. XXIV). «Вронский вовсе не мечтатель; он ничуть не расположен долго задумываться о *чем-то*, рассеиваться *чем-то* и т. д. Он спешит, к тому же, на скачку. И вдруг он, вместо того, чтобы просто сесть в экипаж, засматривается на мошек... Признаюсь, что, читая это в первый раз, я подумал, что это одна из тех описательных заметок Толстого, которые ни к чему не ведут, анализ для анализа, заметка для заметки» (8, 252). Однако, читая дальше, Леонтьев понял оправданность этой детали и дал очень тонкое объяснение. Только что Вронскому Анна сказала о своей беременности, с которой в их связь входит что-то очень серьезное; Вронский растревожен, и эта взволнованность входит, рассеивая и размагничивая, в напряжение, уже бывшее в нем перед спортивной борьбой. Необычное состояние это сказывается как в «расположении не совсем во-время засмотреться на мошек», так и скоро в неловком движении, которым на скачках он переломит спину любимой лошади.

Огромному множеству подобных «заметок для заметок» в «Войне и мире» Леонтьев не находит оправда-

ния. Однако и в самом деле в «Войне и мире» подобное наблюдение выглядит гораздо более свободным и самодовлеющим, и в самом деле избыточным; но самая эта избыточность здесь глубоко содержательна, способствуя ощущению эпоса, воссоздавая в каждый данный момент, в каждой данной ситуации атмосферу широкого и полного бытия. Повествовательные «преткания» в «Войне и мире» сродни эпической ретардации<sup>87</sup>.

Этой, эпической функции «избыточного анализа» Леонтьев не замечает, однако самым своим непониманием и недоумением остро ее выявляет. Наблюдение критика точно: во втором большом романе Толстого гораздо теснее связаны каждое душевное движение с неминуемым следствием, из него вытекающим. Тем самым точно фиксируется переход от эпического состояния мира в «Войне и мире» к трагической логике действия в «Анне Карениной». Рассеянность Вронского поведет к катастрофе на скачках, а последняя — к решающему повороту в отношениях его, Анны и ее мужа; таким образом, миг отвлечения и рассеянности, этот миг несвойственного обычно Вронскому эстетического созерцания вплетается в «крепкую сеть внутренней психической связи», порождающей неминуемый ход событий. «Одно слово, сказанное тем или другим лицом в одной из первых частей, отзывается действием в последующей; одно сильное ощущение, для других лиц романа вовсе незаметное, изображенное автором в каком-нибудь месте, одна мысль, блеснувшая в уме того или другого героя, влекут за собой неизбежные последствия в будущем», — так еще за десять лет до «Анализа, стиля и веяния» описывал Леонтьев эту гораздо более напряженную, трагическую сцепленность чувств и мыслей с действием в «Анне Карениной»<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> «Одной этой задержкой темпа и введением не относящегося к «делу» словно дается широкий взгляд на происходящее из просторов бытия», — замечает Г. Д. Гачев, рассматривая содержательную структуру эпической формы и сближая при этом повествовательные «задержки» в «Войне и мире» со знаменитыми гомеровскими отступлениями и развернутыми сравнениями (Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968, с. 103).

<sup>88</sup> Леонтьев К. Отец Климент. — «Русский вестник», 1879, ноябрь, с. 57.

В сочинении Леонтьева были поставлены существенные вопросы понимания поэтики романов Толстого. Третьим важнейшим событием творчества Толстого явились для Леонтьева народные рассказы, которые он приветствовал как свидетельство благотельной, по его убеждению, эволюции Толстого от «чрезмерностей» анализа к художественному аскетизму, «высокой простоте и сжатости формы» (8, 157). Народные рассказы дороги Леонтьеву как художественная реакция, созревшая в недрах самого толстовского стиля: «... сам гр. Толстой после «Анны Карениной» почувствовал потребность выйти на другую дорогу — на путь своих народных рассказов и на путь моральной проповеди». Два эти новые пути Толстого оцениваются, однако, совершенно различно: как «счастливая мысль изменить совершенно *манеру* повествований своих» и как «несчастливая попытка «исправить» христианство». Однако ведь это «новое христианство» составляет содержание этих самых рассказов, «образцовых по языку и поэтическому «веянию» (8, 232—233). Рассказы раздваиваются для критика, и раздваивается его отношение к ним: ни в чем так не сказываются леонтьевские «ножницы» идеологического и эстетического подхода к литературе, как в резко двойственной оценке народных рассказов. «Нравственное направление» их «стоит вне вопросов художественной критики», и Леонтьев совершенно оставляет его в стороне в своем эстетическом этюде<sup>69</sup>; зато идеологической оценке этого направления в рассказе «Чем люди живы» он посвятил особую большую статью («Страх Божий и любовь к человечеству»). Для поздней леонтьевской критики характерна самая эта раздвоенность ее на два отдельных русла — критики публицистической и «чисто эстетической». Все, вышедшее из-под пера такого автора, как Толстой, заявлено в статье «Страх Божий...», «может судиться не только как произведение мысли и поэзии, но и как нравственно-гражданский поступок» (8, 163). И в этом

---

<sup>69</sup> До такой степени, что архиепископ Антоний даже упрекал Леонтьева, что он «взялся писать о Л. Толстом чрез 11 лет после его «исповеди», чрез 5—6 лет после его богохульного «Евангелия» и его «В чем моя вера», не познакоившись ни с одним из этих произведений» (Памяти Константина Николаевича Леонтьева, с. 322).

последнем отношении рассказ Толстого столь же заслуживает осуждения (за подмену, с леонтьевской точки зрения, религиозной идеи «общегуманитарной» тенденцией — мысль о любви, которую «люди живы»), сколь достоин он высшего одобрения в отношении художественном (народные рассказы характеризуются эстетически, по противоположности «яркой» и «рельефной» манере раннего Толстого, как «бледно и благородно-фарфоровые» — 8, 247). Леонтьев обнаруживает, таким образом, проблему «мировоззрения и творчества» в рассказах Толстого и находит очень выразительные формулировки: «Если бы сила и ясность *христианского* мышления в нем равнялась изяществу и силе его *полунечаянного* творчества... Но сдается мне, что автор просто сам просмотрел, что его повесть — правильное его тенденции... Понял ли граф, что гениальный повествователь в нем выручил на этот раз весьма несовершенного христианского *мыслителя*?» (8, 167—168). «Сила художественного выражения» «спасает» рассказ Толстого «в о п р е к и» (именно это слово, которое будет в таком ходу в позднейших спорах о «мировоззрении и творчестве», употребляет Леонтьев — 8, 169) ошибочной тенденции.

Как же понимает Леонтьев это противоречие? Он полагает, «что последняя перемена в «манере» графа Толстого совершилась даже вовсе независимо от нравственного направления этих мелких рассказов... *Дух содержания* их и самые сюжеты могли бы быть и другие», т. е. форма эта могла бы соединиться с содержанием более религиозно-ортодоксальным либо, напротив, «вовсе безнравственным, языческим, грешным, сладострастным...»<sup>70</sup> (8, 232—233). Леонтьев не хочет считаться с неразделимым конкретным единством новой для стиля Толстого «высокой простоты и сжатости формы» и нового содержания его мысли, как не хочет видеть неслучайности одновременного поворота его к народным

---

<sup>70</sup> То и другое «содержание» было внутренне близко Леонтьеву (в противоположность «чистой этике» в моральной проповеди и народных рассказах Толстого), составляя два полюса его сознания, находившиеся в борьбе: «Из человека с широко и разносторонне развитым воображением только поэзия религии может вытравить поэзию изящной безнравственности...» (Письма К. Н. Леонтьева к Анатолию Александрову, с. 7).



рассказам и нравственной проповеди. Он представляет себе эту форму наполненной иным содержанием и без стеснения вмешивается в произведение, чтобы его «исправить». В рассказе «Чем люди живы» ему «противен» разговор Семена и Матрены о богатом барине: он признает эту сцену естественной, т. е. художественно правдивой и в толстовском повествовании органической, но она не устраивает его идеологически — как проявление недоброго чувства низших к высшему, — свидетельствуя о том, что «художественный гений его <Толстого> несоразмерен с весьма среднею силой его христианского мышления...» (8, 171). Леонтьев предлагает исправление: повествователь должен был бы упомянуть, что ангел опять почувствовал в избе ужасное зловоние греха, как это было, когда Матрена бранила мужа, приведшего замерзшего ангела в дом. Что подобное исправление радикально противоречит всей осуществленной в столь «естественной» форме художественной идеологии рассказа Толстого — критика не смущает нимало: он и хотел бы исправить идеологию, сохранив форму.

Так резко расходятся между собою идеологическая и художественная оценка рассказов Толстого. Но идеология (социально-политические и религиозные идеалы Леонтьева) вмешивается и в самую художественную оценку (хотя он и объявил ее свободной от идеологического пристрастия), порождая aberrации критического зрения: так, они очевидны в леонтьевском взгляде на «Анну Каренину». Сказанное о ней, о «веянии» эпохи в характере анализа и в особенности о стиле этого романа, — замечательнейшие страницы леонтьевской критики. Вместе с тем он может приписать автору романа «отвращение» к художнику Михайлову — как к человеку «среднего» круга, — исходя из тезиса, что истинный поэт не может любить «среднего человека» и все поэты эстетически презирали его [8, 97; у Леонтьева есть в одном месте замечание о «придирке прогрессивной тенденции» (8, 104) — речь идет о «Дикарке» Соловьева — Островского, однако с большим основанием можно в подобных случаях говорить о придирке реакционной тенденции самого Леонтьева]. Если, таким образом, художник-демократ Михайлов унижен, можно сказать, за счет критика, приписавшего свою социаль-

ную антипатию автору, то, с другой стороны, Вронский идеализирован и возвышен также за счет критика, его социальной симпатии, сублимированной в художественную интерпретацию, очевидно не соответствующую освещению Вронского у Толстого<sup>71</sup>. Не Толстой ведь, а Леонтьев «предпочитает» Вронского Левину, «изломанному» в «проклятых исканиях»<sup>72</sup>. Но Леонтьев, мы знаем, предпочитает Вронского — «с патриотической точки зрения», как полезного для государства деятеля, — и самому Толстому, предпочитает героя — автору. Герой открыто выводится из романа в общественную жизнь и оценивается в ее контексте, а политическая утилитарность открыто провозглашается мерилom этой оценки<sup>73</sup>. Такова «реальная критика» самого Леонтьева, столь отрицательно относившегося к Добролюбову

---

<sup>71</sup> Чувствуя это, Леонтьев осторожно оспаривает те или другие подробности, эпизоды — скажем, эпизод с иностранным принцем, этой «глупой говядиной», в котором Вронский увидел себя как в зеркале (Письмо В. Розанову от 18 октября 1891 г. — «Русский вестник», 1903, № 6, с. 432).

<sup>72</sup> Об «исканиях» самого Толстого, с которыми связаны искания его героя, Леонтьев писал Розанову: «Нынче большинство «интеллигенции» помешалось на этом «искании». И Льву Толстому, между прочим, за его искания и «искренность» стоит сотни две горячих вспать *туда*... Старый безбожник — анафема!» («Русский вестник», 1903, № 5, с. 179). Розанов остроумно комментировал леонтьевские суждения о Вронском и Левине: «Ну, ввести бы Леонтьева в целый эскадрон Вронских, или в факультет Левиных, Раскольниковых. К Вронскому, в их залу, К. Н. Леонтьев вошел бы с азартом восхищения, почти неся букеты из белых роз. Но кончились приветствия... все усаживаются или так бродят по зале или казарме. Скучно К. Н. Никто не понимает ни его «триединого процесса»... просто танцуют и едят бутерброды. Леонтьеву просто тут нечего делать: и, задыхаясь, бросился бы вон. В залу или, пожалуй, в студенческую «столовую» он вошел бы, пожимая плечами и аристократически морщась... Он оборвал бы и был бы оборван (в речи), но понимаемый и понимая. Он заспорил бы и незаметно *годы* проспори́л бы, не скучая здесь, найдя бы учеников или учителей» («Русский вестник», 1903, № 6, с. 431).

<sup>73</sup> У Леонтьева есть проект «продолжения» «Анны Карениной» (в противоположность продолжению, предложенному М. С. Громекой в его книге «Последние произведения гр. Л. Н. Толстого»): так он продолжил бы роман Толстого в самой общественной действительности. Вронский, по этому проекту, назначается губернатором в ту губернию, где живет Левин, устанавливает за ним строгое наблюдение, а потом заключает «в один из *самых отдаленных* монастырей. Кто знает, быть может, он там бы опомнился и одумался... Бывали примеры!» (7, 276).

за его «реальную критику». Розанову Леонтьев объясняет, «почему может и *должен* нравиться Вронский»<sup>74</sup>. Этот императив выдает насильственность интерпретации (которую, что касается Вронского, так никто из писавших о Леонтьеве с ним и не разделял). Но Леонтьев исповедовал «благодетельное» насилие в политике, и в художественной критике насильственное перетолкование произведения было для него естественной операцией, как и излюбленное им исправление, «очищение» произведений, когда что-либо в них не устраивало его идеологически или же эстетически. «Мог он и не протирать глаза всякий раз: могли быть и глаза побольше», — для Леонтьева типично это суждение по поводу гоголевского рассказа о ежеутреннем протирании маленьких глаз Тентетниковым (8, 306). Этот тон критического «самодурства» типичен.

Столь же своенравны претензии к «Братьям Карамазовым»: «*Отшельник и строгий постник*, Феррапонт, мало *до людей* касающийся, почему-то изображен неблагоприятно и насмешливо... От тела скончавшегося старца Зосимы *для чего-то* исходит тлетворный дух, и это смущает иноков, считавших его святым» (8, 198). Чтобы понять, «почему» и «для чего», нужно принять во внимание замысел и художественную логику событий романа, — Леонтьев ее игнорирует, нормативно предписывая художнику собственный религиозно-политический идеал. «*Отшельник и строгий постник* должен быть изображен благоприятно, как Вронский должен нравиться, *«блестящий военный должен быть, как он прежде и бывал, по преимуществу героем романа»* (7, 274). Соня же Мармеладова, чтобы быть удовлетворительным образом православно верующей девушки, должна не только читать Евангелие, но и служить молебны и прикладываться к мощам и чудотворным иконам: «... в действительной *жизни* подобная женщина непременно все бы это делала, если бы только в ней проснулось живое религиозное чувство» (8, 196). Образы Достоевского должны быть прямым воплощением леонтьевских идеалов, несоответствие же последним рассматривается как недостаток реализма, в котором и упрекает постоянно Леонтьев Достоевского.

<sup>74</sup> «Русский вестник», 1903, № 6, с. 430.

Отношение к Достоевскому — одна из напряженных точек леонтьевской мысли. Отношение это вызывало много недоумения у писавших о Леонтьеве — как непонятная ошибка, «самое слабое место»<sup>75</sup> Леонтьева, «близоруко-несправедливого к творчеству Достоевского, единственного человека, который смог бы ответить на его требование «потрясающей музыки чувств»<sup>76</sup>. Очевидно, однако, что отношение это имело глубокие корни и недоразумением не было. Можно сказать больше: ни с кем из современников не разделял Леонтьева столь глубинный антагонизм, притом, что многое должно было их сближать на поверхности идеологической борьбы эпохи.

О сложности своего отношения к Достоевскому Леонтьев говорит в одном из писем: «...мне похвалить его вовсе не легко: я его «уродливых» романов терпеть не могу; хотя и понимаю их достоинства»<sup>77</sup>. «Хвалит» же он Достоевского (с оговоркой — «до известной степени» — в статье «Достоевский о русском дворянстве»), признавая его писателем не только даровитым, но и — что важнее — «весьма влиятельным и даже весьма *полезным*» (8, 187). Как и у Толстого, он разделяет у Достоевского идеологию и творчество, однако соотношение их оценивает противоположным образом, ценя «публициста и моралиста... в Достоевском несравненно выше, чем повествователя», и объявляя, что «восхитительный «Дневник писателя» ему «во сто раз дороже» всех романов Достоевского (7, 444). Несомненно, «Дневник писателя» был в глазах Леонтьева той идеальной литературной формой, которую сам он всегда искал (передовые статьи в «Варшавском дневнике» 1880 г., «Записки отшельника» в «Гражданине» 1887—1891 гг. были его попытками создать подобную форму), формой участия в современности и влияния на нее, и влияния действительного, удавшегося и широкого («особенно на молодых русских читателей», как признавал ревниво Леонтьев — 8, 187), какого собственная публицистическая деятельность его не имела (не безосно-

<sup>75</sup> Бердяев Н. Константин Леонтьев. Очерк из истории русской религиозной мысли. Париж, 1926, с. 168.

<sup>76</sup> Грифцов В. А. Судьба К. Н. Леонтьева. — «Русская мысль», 1913, № 2, с. 62 (вторая пагинация).

<sup>77</sup> Письма К. Н. Леонтьева к Анатолию Александрову, с. 115.

вательно поэтому, видимо, слово о «зависти», которое произнес Достоевский в своей последней записной тетради в ответ на леонтьевскую критику своей пушкинской речи<sup>78</sup>).

Но и на уровне идеологическом близость двух мыслителей была лишь иллюзорной, что и обнаружила идеологическая полемика с пушкинской речью Достоевского (статья «О всемирной любви»). «Никогда любовь и правда не будут воздухом, которым бы люди дышали, почти не замечая его» (8, 192) — этот тезис Леонтьева дает почувствовать мировоззренческую пропасть между ним и Достоевским (с его «золотым веком в кармане», или из жития Зосимы: «...жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай»), всю меру их расхождения в идеалах. Леонтьев недаром защищает Ферапонта от Достоевского, ибо Ферапонт, а не Зосима удовлетворяет его «религии страха»; учение же Зосимы (как и идея «всечеловеческого единения» в пушкинской речи) обвиняется в ереси хилиазма<sup>79</sup>. В письмах Розанову Леонтьев делает и более откровен-

<sup>78</sup> Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883, с. 369. Леонтьев отнесся болезненно к этой записи Достоевского: «Соловьев находит, что эта заметка не делает Достоевскому чести», — писал он Розанову («Русский вестник», 1903, № 5, с. 176).

<sup>79</sup> Обвинения в ереси были при этом взаимными: «Леонтьев в конце концов немного *еретик* — заметили Вы это?» — осторожно замечал Достоевский Победоносцеву, приславшему ему (очевидно, с умыслом) статью «О всемирной любви» (Достоевский Ф. М. Письма, т. IV. М., 1959, с. 195). По-видимому, не беспочвенны оба обвинения: обе утопии — и религия разочарования, отчаяния, страха и дисциплины («византийское» православие Леонтьева), и «новое христианство» и «мировая гармония» Достоевского (в которой Леонтьев улавливал связь с учениями утопического социализма, с Жорж Занд, Фурье и Консидераном) — это как бы противоположно направленные «ереси» (о проницательности леонтьевской критики, смутившей и задевшей Достоевского, см.: Комарович В. «Мировая гармония» Достоевского. — «Атеней», 1924). Отенок оправдания Достоевского есть и у Владимира Соловьева, решительно вставшего на его защиту от обвинения в «новом христианстве»: «Достоевскому приходилось говорить с людьми, не читавшими Библии и забывшими катехизис. Поэтому он, чтобы быть понятым, поневоле должен был употребить такие выражения, как «всеобщая гармония», когда хотел сказать о Церкви торжествующей или прославленной» (Соловьев В. С. Собр. соч., т. III. СПб., 1912, с. 222).

ное признание — встает на сторону Великого инквизитора: «Ведь я, признаюсь, хотя и не совсем на стороне «Инквизитора», но уж, конечно, и не на стороне того безжизненно-всепрощающего Христа, которого сочинил сам Достоевский... Действительные инквизиторы в Бога и Христа веровали, конечно, *посильнее самого Федора Михайловича*»<sup>80</sup>.

Отношение Леонтьева к Достоевскому любопытно сопоставить с отношением его к Герцену. К своему идеологическому союзнику он не может преодолеть эстетической неприязни, напротив, во всех отзывах о Герцене господствует, вопреки политической розни, эстетическая симпатия. Леонтьев любит даже «самым революционерством» Герцена как «эстетическим капризом», ибо и на нем лежит «печать феодальной поэзии и барского изящества» (7, 218). У Достоевского же и Щедрина в произведениях «нет уже и тени изящного; они и не умели его изображать» (8, 299). Достоевский объединяется со своим идейным антагонистом Щедриным по этому признаку «неизящества»; размежевание по этому признаку, очевидно, не совпадает с идеологическим разделением, причем социально-эстетическое размежевание это глубже залегает и больше значит в леонтьевской типологии русских писателей. Достоевский вместе с Щедриным в этой типологии отмежеваны от Тургенева и Толстого, у которых «мы находим и много изящных образов из русской жизни». «Достоевский с несколько бледным и далеким сиянием христианского креста над клоакой окровавленного гноища» (7, 274) — в этом двойственном образе соединяется то, что идеологически одобряет в Достоевском Леонтьев, и то, что его эстетически в нем отталкивает.

В полемике с пушкинской речью, однако, Леонтьев, напротив, хочет привлечь в союзники художника Достоевского и противопоставить эстетически мир его романов, мир «преступления и наказания», пафос этого мира, как понимает его Леонтьев, — идейному пафосу пушкинской речи, «всечеловеческой гармонии». Для этого он описывает по-своему мир Достоевского. Это мир, в котором «горячее, самоотверженное и нрав-

---

<sup>80</sup> «Русский вестник», 1903, № 5, с. 162.

ственно привлекательное обуславливается непременно более или менее сильным и нестерпимым *трагизмом жизни*. Лишь преступление и наказание открывают перед человеком самую возможность нравственной высоты и подвига. Но поэтому, чтобы самая эта возможность столь интенсивного и напряженного, «потрясающего» переживания жизни сохранилась в мире, необходимо зло: это краеугольный камень леонтьевской философии жизни и его эстетизма. (На это и отвечал Леонтьеву Достоевский: «В этой идее — нечто безрассудное и нечестивое»<sup>81</sup>). «Чтобы самарянину было кого пожалеть и кому перевязать раны, необходимы же были разбойники» (8, 186). В соответствии с этим тезисом мир Достоевского описывается как «доказательство», что единственно возможная, «реальная» («реально-эстетическая» — 8, 202) гармония — это не гармония разрешения противоречий, «земного рая», но, напротив, гармония их неизбывного противостояния и эстетического сопряжения, — не гармония «благоденствия», но гармония «поэтической борьбы» (8, 176). Вот мир Достоевского: «Горести, обиды, буря страстей, преступления, ревность, зависть, угнетения, ошибки, с одной стороны, а с другой — неожиданные утешения, доброта, прощение, одух сердца, порывы и подвиги самоотвержения, просто-та и веселость сердца! Вот *жизнь*, вот единственно возможная на этой земле и под этим небом *гармония*. *Гармонический закон вознаграждения — и больше ничего*. Поэтическое, живое согласование светлых цветов с темными — *и больше ничего*» (8, 193—194). Можно видеть, как в этом описании перестраивается по-леонтьевски мир Достоевского. Он воспринимается «живописно», а конфликты его, духовные силы, внутренняя борьба обращаются в яркий контраст, который сам по себе и дорог Леонтьеву эстетически: «... Девушка — кроткая, милая, *верующая и торгующая собой для пропитания семьи!*»

Но тот же мир Достоевского, с его «нестерпимым трагизмом», предстает на страницах Леонтьева в совершенно ином освещении: трагизм «уродливый», «тра-

---

<sup>81</sup> Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского, с. 369.

гизм каких-то ночлежных домов, домов терпимости и почти что Преображенской больницы», трагизм не полезный (в отличие от трагизма «Войны и мира»), который «может, пожалуй, только разохотить каких-нибудь психопатов, живущих по плохим меблированным комнатам» (8, 235)<sup>82</sup>. Ни о какой поэзии и «эстетике» здесь не может уже быть речи; напротив, все сплошь «неизящно». Остро воспринимается самый материал этого мира — материал текущей современности, отвратительной для Леонтьева, но всепоглощающе притягательной для Достоевского: в этом расхождении позиций по отношению к современности (расхождении именно не в отдельных моментах, но в общих позициях) и коренится леонтьевское эстетическое отталкивание от Достоевского. Очень наглядно это расхождение позиций как раз там, где Леонтьев «хвалит» Достоевского (в статье «Достоевский о русском дворянстве» — 7, 438—448) — в том, как он хвалит.

Речь идет о последних страницах «Подростка», эстетически программных у Достоевского. Роман заключается социально-эстетической автохарактеристикой: это роман «случайного семейства», возникший на почве «общего беспорядка и хаоса»; «обстановка» романа — «отсутствие родового предания и красивых законченных форм»; роман Достоевского отмежевывается на этой почве от романа другого типа, характеризуемого пушкинскими словами о «преданьях русского семейства» (подразумевается Лев Толстой, который для Достоевского был, «по завету Пушкина», «поэтом и историком» нашего «семейства средневысшего круга»<sup>83</sup>). «Ес-

<sup>82</sup> Примечательно, что, внося поправки в «Анализ» по печатному тексту «Русского вестника», Леонтьев вычеркнул эти строки и тут же на полях журнала дал рукописное объяснение, что делает «уступку»: «Я знаю, почему я не люблю романов Д-го (*сочувствуя* в то же время его публицистике, за исключением глупого бреда в речи о Пушкине); но *мимоходом* так решительно говорить не следовало... Это правда; — но лучше молчать» (см.: *Лернер Н. К.* «Собранию сочинений» К. Н. Леонтьева. — «Книга и революция», 1921, № 8—9, с. 119). Факт, говорящий о затаенности антипатии к Достоевскому и осторожности в ее выражении.

<sup>83</sup> «Дневник писателя», 1877, январь. — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. художеств. произв., т. 12. Л., 1929, с. 33. Ср. у Леонтьева цитированное выше о Толстом и Тургеневе, в противоположность Достоевскому и Щедрину: «...в их произведениях мы находим и много изящных образов из русской жизни».



ли бы я был русским романистом и имел талант,— пишет на этих страницах Николай Семенович, лицо «постороннее», которому доверено автором «мнение» о «записках» подростка,— то непременно брал бы героев моих из русского родового дворянства, потому что лишь в одном этом типе культурных русских людей возможен хоть вид красивого порядка и красивого впечатления, столь необходимого в романе для изящного воздействия на читателя».

Эти слова и выписывает Леонтьев в своей статье, подчеркивая их собственным курсивом и рассматривая как благоприятный для дворянства «общий вывод» и даже «политическое нравоучение» о том, что «дворянство нужно»,— хотя и удивляясь при этом, как такой вывод мог проистечь из романа, в котором лица из дворян показаны в крайне непривлекательном виде и не располагают «к политическому, так сказать, доверию». Он принимает как бы за чистую монету цитируемые им слова, то ли наивно не замечая, то ли цинически игнорируя окружающий их авторский контекст<sup>84</sup>. В контексте Достоевского это характеристика чуждой социально-эстетической модели, от которой отталкивается роман Достоевского. Но это чуждое и уже «историческое» для Достоевского — эстетический идеал Леонтьева; Достоевский дал формулу его идеала. Леонтьев и положил свои силы на охранение (средствами реакции) «красивых законченных форм», которые безвозвратно относит в прошлое Достоевский, а тоску по ним определяет как «русский мираж»: «... ибо красивого типа уже нет в наше время, а если остались остатки, то, по владычеству теперь мнению, не удержали красоты за собою». Про собственный же роман он говорит, словно принимая и подтверждая леонтьевскую оценку: «Работа неблагодарная и без красивых форм». Достоевский одержим другой тоской — «тоской по текущему»<sup>85</sup>, от которого отворачивается и которое хотел

<sup>84</sup> Идя дальше, он утверждает, что если из убеждения, что дворянство нужно, Достоевский не вывел прямо идей самого Леонтьева о необходимости «юридических оград» и «политических привилегий» дворянства,— то это ничего не значит; не успел, случайно не додумался, не дожил, наконец, до 1-го Марта...»

<sup>85</sup> Эта формула своей писательской позиции дана здесь же, в финале «Подростка».

бы остановить Леонтьев. Погруженность в «текущее» и отвращает эстетически его в Достоевском. Можно сказать, что эстетика одного и эстетика другого противоположно направлены. Красота, от которой ждал спасения мира Достоевский, — красота процесса и красота чистой человечности (открывается «человек в человеке»), освобождающейся от внешней определенности, от ложного внешнего образа человека. Для Леонтьева подобная красота — опасное разложение формы, совсем некрасивые «ковыряние» и «психопатия»<sup>86</sup>. Напротив, в его консервативной эстетике особенное значение имеют твердые, в идеале неизменные внешние формы, «внешний стиль жизни» (7, 492), «пластика жизни» (6, 160): костюм (внимание к костюмам — как «пластическим символам идеалов» — совершенно исключительно у Леонтьева), обряд (к догмату и обряду почти сводится леонтьевское православие, и свое мистическое чувство он называет *«материалистическим спиритуализмом»*<sup>87</sup>; о евангельском же христианстве говорит мало и неохотно).

Характерная черта упреков Леонтьева Достоевскому: это упреки одновременно в натурализме (излишняя близость художественного изображения к «текущему») и в излишнем идеализме. Писателю следовало бы вполне удовлетворяться *«возможно положительными характеристиками из высших слоев общества»*, «не гоняясь за вздорными идеалами невозможного совершенства» (7, 447). Такова леонтьевская реакция на то, что Достоевский называл своим реализмом «в высшем смысле». Невозможному совершенству предпочитается другая положительность, «возможная» (т. е. ограниченная, но реально-практическая, в представлении критика), олицетворяемая для Леонтьева Вронским и Троекуровым у Болеслава Маркевича. Однако ведь леонтьевский Вронский — это как раз идеализация реального образа, но идеализация в противоположном Достоевскому направ-

---

<sup>86</sup> «Отвращение к тому разрыхлению и размягчению души, в котором теряется всякая форма», — пишет об отношении Леонтьева к Достоевскому Н. Бердяев (*Бердяев Н. Константин Леонтьев*, с. 170).

<sup>87</sup> «Та мистика и не настоящая, которая не нашла себе материальных форм!» («Русский вестник», 1903, № 5, с. 165).

лении и духе. «Лица, как Вронский...— отозвался о нем Достоевский,— конечно, любопытны, чтоб знать их тип, но очень однообразны и сословны»<sup>88</sup>. Сословность и возводится в идеал — это не идеал невозможного совершенства, но «возможный» еще, как Леонтьев надеется, о б р а з е ц полезного деятеля. Он ведь и мир Достоевского желал бы видеть наполненным подобными образцами, взятыми из собственной его программы,— строгого монаха-постника (облагороженный Ферапонт), верующей девушки («исправленная» Соня), положительных характеров из высшего дворянского круга. Эта «миражная» (как сказал бы о ней Достоевский) идеализация и есть для него «хороший реализм»<sup>89</sup> (в противоположность плохому, реально господствующему в литературе). Подобная идеализация — метод и самого Леонтьева в его художественной беллетристике. Этим методом, например, конструируется центральная фигура русского консула в «восточных» романах Леонтьева («Одиссей Полихрониадес», «Египетский голубь») — «светского человека и художника по натуре, которого многие любят в книге и которого я сам люблю...»; «я сам» — автопрототип идеального образа. Обдумывая эту фигуру, автор отдает себе отчет в методе ее создания и видит трудность совместить ее с живописной картиной восточных нравов: «Я вовсе не хочу нападая на несколько безличную и возвышенно-бледную идеализацию; напротив того, она, пожалуй, и есть *художественный идеал мой*, по естественной реакции против гадкой и грубой осязательной мелочности, в которую впадает большинство лучших писателей нашего времени...»<sup>90</sup>

Отношение Леонтьева к Достоевскому имеет и эту сторону: это не только отношение художественного критика и мыслителя-идеолога, это отношение писателя.

---

<sup>88</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. художеств. произв., т. 12, с. 53.

<sup>89</sup> «Не надо чрезмерной идеализацией русских внушать к себе недоверие», — размышляет он о своем «Одиссее Полихрониадесе», — «а вместе с тем самая правда жизни, сам реализм (хорошо понятый) требует давным-давно (с самых времен Онегина и Печорина) возврата к лицам более изящным или более геронческим» (Леонтьев К. Моя литературная судьба, с. 433).

<sup>90</sup> Леонтьев К. Моя литературная судьба, с. 434.

Повествовательный метод Леонтьева-беллетриста и эволюция его прозы связаны с его общими принципами: Леонтьев-художник должен был отвернуться от русской жизни по мере ее продвижения по гибельному, на его взгляд, пути. Теоретически он мог отстаивать охранение распадающейся «формы» и ее эстетики, художественно не мог «отражать» реальное изменение русской жизни. Художественно, как и биографически, произошло «величавое удаление» среди восточных декораций»<sup>91</sup> (восточные повести сменяют произведения «из русской жизни»<sup>92</sup>). Результатом явилась несущественность леонтьевской беллетристики для русской литературы, при незаурядном таланте автора. Это большое место затронул Всеволод Соловьев, в 1879 г. писавший Леонтьеву: «Вы сами виноваты в том, что вас не читают». Реплика вызвана реакцией Леонтьева на статью о нем Вс. Соловьева; в статье была дана характеристика «целого ряда писателей, далеко не лишенных дарования, но не имеющих возможности надлежащим образом осветить туман переходного времени, в котором мы живем...» Характеристика эта, по смыслу статьи, относилась к Леонтьеву, а выделены во всей современной литературе были «только произведения графа Толстого и Достоевского»<sup>93</sup>. «Если Всеволод Соловьев вполне прав, то мне-то от этого не легче», — грустно отвечал Леонтьев, не соглашаясь, но и не споря и формулируя даже резче и определеннее точку зрения своего оппонента: «...выделяя из толпы людей, *бессильных изобразить современную Россию*, только Льва Толстого и До-

---

<sup>91</sup> Леонтьев К. Моя литературная судьба, с. 452.

<sup>92</sup> Из них «Подлипки» — роман-воспоминание об отрочестве и юности героя-автора, проникнутое ностальгическим чувством к этому недавнему, но уже «историческому» прошедшему, — произведение более цельное, органическое и поэтическое (допускающее сопоставление с автобиографической трилогией Толстого), чем «современный» роман «В своем краю». Проза Леонтьева еще не исследована, не вошла в историю русской литературы; особенного внимания заслуживает мемуарная часть этой прозы: такие воспоминания, оформленные до степени художественного произведения, как «Сдача Керчи в 55 году (Воспоминания военного врача)», также побуждают вспомнить Толстого (психология человека на войне у Толстого).

<sup>93</sup> «Нива», 1879, № 20, 14 мая, с. 382.

стоевского»<sup>94</sup>. Спор с великими современниками шел и на поле художественного творчества, и Леонтьев-писатель этот спор проигрывал.

Спор с Достоевским особенно выразительно освещает леонтьевское эстетическое охранение — позицию, которую занимал Константин Леонтьев в своей эпохе, одинокую позицию реакционного романтика, изолирующую Леонтьева в истории русской мысли, позицию, связующую и объединяющую разнородные стороны его деятельности и творчества — его политическую публицистику, его философию истории, его художественную теорию и критику.

---

<sup>94</sup> Литературное наследство, т. 86. М., 1973, с. 483—484.

К ВОПРОСУ О РОЛИ АНТИЧНЫХ  
И ВИЗАНТИЙСКИХ ТРАДИЦИЙ  
В СТАНОВЛЕНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(Постановка проблемы на примере Армении)

Армения, эта некогда мощная держава, границы которой при Тигране Втором Великом (95—55 гг.) простирались от реки Куры до Северной Месопотамии, от Каспийского до Средиземного моря, постепенно ослабевала и уже к концу IV в. потеряла самостоятельность и была разделена между Восточно-Римской империей и Персией. Однако, как это ни парадоксально, именно к этому времени относится создание Месропом Маштоцом армянских писем (405 г.), становление и расцвет национальной словесности христианского периода.

Армянская литература V в. — поистине одна из загадок истории мировой культуры, хотя бы потому, что время ее возникновения является вместе с тем и временем наивысшего развития древнеармянской литературы (V—X вв.).

Проблема роли античных, византийских и местных традиций в становлении древнеармянской литературы до настоящего времени ставилась лишь фрагментарно, в соотношении с изучением творчества отдельных авторов или отдельных литературных памятников и не была исследована в своей целостности и внутренней завершенности.

Разработка этой проблемы затруднена по крайней мере тремя обстоятельствами: а) проникновение античной традиции в армянскую словесность христианского периода проходило двумя путями — непосредственно и через раннехристианскую и византийскую культуру, однако до сих пор еще нет четкого представления о границах и феномене этих проникновений; б) факты подтверждают наличие литературы в Армении эллини-

стического периода, созданной местными авторами и представителями других наций, но до нас не дошли литературные памятники этого периода (если не считать произведений фольклора), что в значительной степени осложняет постижение существа местных светских и религиозных традиций в становлении армянской культуры; в) в эту эпоху в Армении почти параллельно развивались переводная и оригинальная литературы с их собственным функциональным значением; взаимодействие двух этих литературных потоков создает дополнительные сложности в исследовании проблемы.

Цель настоящей статьи — во-первых, поставить проблему и привлечь к ней внимание специалистов, не только арменоведов, но и востоковедов более широкого профиля, имея в виду Закавказье в целом и ряд стран Ближнего Востока; во-вторых, исследованием отдельных фактов литературы и явлений эстетической мысли эпохи обозначить некоторые аспекты подхода к проблеме, ясно сознавая, что полное решение проблемы может быть осуществлено в сложном комплексе наук и в сопоставительном изучении огромного материала истории культуры, литературы, эстетики, философии, религии.

В силу географического и важного стратегического положения на протяжении веков судьба Армении переплеталась с судьбами других государств и народов мира. Это положение определило существенные стороны и тенденции не только исторических судеб страны, но и культурного развития армянского народа. Постоянное общение со странами Древнего Востока и Античного мира в значительной степени способствовало развитию армянской культуры и литературы.

В связи с походами Александра Македонского Армения вместе с другими странами была вовлечена в орбиту эллинистической культуры. Во II—I вв. до н. э. слияние эллинистической культуры с местной языческой культурой носит более интенсивный характер, в результате чего Армения становится одной из стран, входящих в общий эллинистический культурный мир. Здесь даже находят приращение греческие культурные деятели, преследуемые у себя на родине. История сохранила имена некоторых из них. Так, по свидетельству Плутарха, при дворе Тиграна Великого находили пристанище извест-

ные риторы и историки Амфиократ Афинский и Метродор Скепсийский<sup>1</sup>. При дворе царя Соемоса в городе Арташате провел часть своей жизни автор знаменитого труда «Вавилониака» Ямвлих.

Об эллинистической культуре в Армении говорят факты и иного характера. По свидетельству того же Плутарха, римский полководец Лукулл вывез из Армении «высоко почитаемого за свою ученость» грамматика Тиранниона (Тирана Армянина), который впоследствии, попав в Рим, прославился как видный ритор и грамматик и о котором высоко отзывался Цицерон в своих письмах<sup>2</sup>.

Эллинистическая культура, сливаясь с армянской национальной традицией, в ранние века дала блестящие образцы духовной культуры в самых различных ее сферах. Сейчас можно говорить преимущественно о театре и архитектурном искусстве. Так, в столице Армении Арташате функционировал эллинистический театр с профессиональной труппой, в котором, согласно свидетельству Плутарха, в 53 г. были поставлены «Вакханки» Еврипида с участием греческого трагика Язона из Траллы<sup>3</sup>. Эллинистический театр существовал и в городе Тигранакерте.

Из архитектурных памятников армянской эллинистической эпохи сохранились развалины крепости и уникального языческого храма из базальта в Гарни (неподалеку от Еревана), построенного в I в. н. э., и т. д.

Традиции эллинизма в Армении продолжают не только в I—II вв., но и в первый период распространения христианства (III—IV вв.), когда в культуре по существу параллельно развивались еще сохраняющие жизненность языческие традиции и новейшие христианские веяния, когда происходил сложный процесс христианизации эллинизма или эллинизации христианства. Эти традиции продолжались и в V в. Стало быть, здесь речь идет о непрерывности движения античных и элли-

<sup>1</sup> См.: *Плутарх. Сравнительные жизнеописания*, т. II. «Лукулл», XXII. М., 1963, с. 190.

<sup>2</sup> См.: там же. «Лукулл», XIX, с. 188; «Сулла», XXVI, с. 140. См. также: *Цицерон Марк Тулий. Письма*, т. I. М.—Л., 1949, с. 221, 237, 302; т. III. М.—Л., 1951, с. 45—46.

<sup>3</sup> См.: *Плутарх. Сравнительные жизнеописания*, т. II. «Красс», XXXIII, с. 263.



нистических традиций в Армении, творческое освоение которых оказало влияние не только на становление армянской словесности и науки, но и на дальнейшее развитие национальной духовной культуры.

Совершенно очевидно, что для армянских мыслителей и писателей, как бы они ни были охвачены христианскими идеями, античная эллинистическая культура сохраняла высокое значение. Не случайно великий армянский мыслитель и писатель V в. «отец армянской истории» Мовсес Хоренаци называет Грецию «матерью или кормилицей наук».

Характерно, что армянская интеллигенция V в. по примеру своих предков продолжала получать образование в известных центрах эллинистической культуры (Афины, Александрия, Антиохия, Константинополь, Эдесса). Некоторые из них оставались в этих центрах и становились видными деятелями эллинистической культуры. Напомним лишь об одном факте, относящемся к IV в. Известен греческий ритор и философ, армянин по национальности Проэресий (Паруйр Айказн), который, по свидетельству его ученика и биографа Евнапия, возглавлял в Афинах школу риторов, а затем императором Гонорием был приглашен в Рим, где настолько прославился своим ораторским искусством, что ему еще при жизни был воздвигнут памятник с надписью: «Царица держав Рим — царю красноречия» («Regum regina Roma — regi Eloquentia») <sup>4</sup>.

Учениками Проэресия были Василий Кесарийский и Григорий Назианзин, а также император Юлиан Отступник. Среди его учеников были также и армяне (видный представитель арианской ереси Евстафий Себастиийский и др.).

Примечательно свидетельство армянского историка Агатангехоса (V в.) об армянском царе Тиридате III Аршакуни (298—330), который «изначально был обучен греческой светской науке, земной мудрости, особенно был искусен в философской премудрости, ибо учился этому» <sup>5</sup>. Вне всякого сомнения, что пример царя Тиридата не был исключением для своего времени.

<sup>4</sup> Εὐναπίος. Βίαι φιλοσοφῶν, καὶ σοφιστῶν. Parisiis, MDCCCLX, с. 490.

<sup>5</sup> Агатангехос. История. Тифлис, 1909, с. 453 (на арм. яз.).

В становлении армянской литературы, естественно, значительную роль сыграла переводная литература. В период возникновения армянской словесности обозначилось три направления: церковно-богословское, светско-научное и историко-художественное, которые воплотились в области как оригинальной, так и переводной литературы. В этот период были переведены с греческого и сирийского Библия, труды «отцов церкви» — Ефрема Сирина, Василия Кесарийского, Григория Назианзина, Григория Нисского, Иоанна Златоуста, Кирилла Александрийского, Афанасия Александрийского, Кирилла Иерусалимского и многих других.

Наряду с вопросами теологии проявляется большой интерес к светско-научной мысли. Именно во второй половине V и в начале VI в. достигает своего расцвета школа эллинофилов, а в лице эллинофилов возрождается армянская эллинистическая культура. Среди армянских ученых замечается сильное увлечение творениями античных мыслителей и раннехристианских авторов. Из начального периода до нас дошли переводы «Категорий», «Об истолковании» Аристотеля, «Тимея», «Евтифрона», «Апологии Сократа», «Миноса» и «Законов» Платона, «Введения к Категориям Аристотеля» Порфирия, «Церковной истории» Евсевия Кесарийского, «Истории церкви» Сократа Схоластика и др. Из художественной литературы были переведены «Повесть об Александре Македонском» Псевдо-Каллисфена, «Поучения Ахикара (Акира) Премудрого» и др. Из агиографической литературы вспомним переводы «Жития Павла Пустынника», «Жития блаженного отшельника Антония Египетского», «Жития Алексиана, божьего чловека», «Истории восточных мучеников» и др.

Примечательно, что армяне не только перевели важнейшие произведения знаменитых античных мыслителей и раннехристианских авторов, но и снабдили эти переводы многочисленными оригинальными толкованиями и комментариями, часть которых, особенно касающаяся философских и грамматических произведений, представляет и поныне значительный научный интерес.

Следует отметить также, что ряд ценных произведений античности и последующего периода не сохранился в подлинниках и дошел до нас только в армянских

переводах, поэтому армянские тексты имеют исключительную ценность для мировой науки и литературы. К ним относятся «Определение» Гермеса Трисмегиста, «О природе» Зенона, некоторые труды — «О разуме животных», «О Бытии», «О Провидении», «Толкование Исхода», «Обращение к Самсону» Филона Александрийского, «Хроника» Евсевия Кесарийского, «Опровержение» Тимофея Элура, ряд речей и богословских сочинений Ириней и Иоанна Златоуста, «Толкование Евангелия» и другие труды Ефрема Сирина, «Апология» Аристиды, «Анализ об истолковании» и «Толкование Категорий Аристотеля», принадлежащие перу известного неоплатоника Ямвлиха, и др.

Кроме того, труды Аристотеля и Платона в армянских переводах дошли до нас как бы в «чистом», «нетронутом» виде. В этой связи небезынтересно мнение известного английского востоковеда Фредерика Конибера, который, сличив древнеармянские переводы сочинений Аристотеля, пришел к выводу, что эти переводы сделаны с предельной точностью и вернее отражают тексты трудов Аристотеля, чем позднейшие византийские списки. Конибер задался целью с помощью древнеармянских переводов «пролить свет на последующую историю греческих текстов». «С помощью армянского перевода «Категорий» и «Об истолковании», — писал он, — мы можем определить и дать точную характеристику оригинала ... причем настолько ясным и точным образом, как если бы перед нами была греческая рукопись того же времени»<sup>6</sup>.

Переводы сочинений крупнейших мыслителей античности, эпохи эллинизма и трудов раннехристианских авторов приобщали армян к духовным ценностям народов, находившихся на высокой ступени культурного развития, способствовали выработке устойчивых традиций переводческого искусства, развитию армянской теоретической мысли, светских наук, художественного мышления и эстетического вкуса, а также обогащению национального литературного языка, приданию ему гиб-

---

<sup>6</sup> *Conybeare F. C.* A collation with the ancient Armenion versions of the Greek text of Aristotle's *Categories*, *De interpretatione*, *De Mundo*, *De Virtutibus et Vitiis*, and of *Porphry's Introduction*. *Anecdota Oxoniensia*. Oxford, 1892, c. XXXVII.

кости, созданию множества специальных терминов и т. д.

Однако, как бы высоко мы ни ценили роль переводной литературы, античной, раннехристианской традиции в становлении армянской литературы, без устойчивых местных традиций, без национальной субстанции вряд ли можно представить себе бурный расцвет национальной литературы в V в., когда были созданы выдающиеся памятники словесности, оставившие глубокий след в последующем развитии духовной культуры Армении. Факты дают все основания говорить о наличии местной литературы в Армении языческого периода, независимо от того, кем и на каком языке она создавалась.

Так, при дворе Тиграна Великого упомянутый Метродор Скепсийский, по свидетельству древних источников, в числе других сочинений писал исторический труд «О Тигране» (не дошедший до нас). Плутарх свидетельствует, что армянский царь Артавазд (I в. до н. э.) на греческом языке «сочинял трагедии и писал речи и исторические сочинения, часть которых сохранилась»<sup>7</sup>. Надо полагать, что Артавазд в своей литературной деятельности не был исключением. К числу литературных памятников армянской языческой эпохи следует отнести «Храмовые анналы», которые упоминает Хоренаци и которые были использованы им при написании знаменитой «Истории Армении». О ценности «Анналов» свидетельствует тот факт, что они во II в. были переведены на сирийский и греческий языки сирийским ученым Бардацаном<sup>8</sup>. Некоторые исследователи к местным литературным памятникам относят сочинение Мар-Абаса Катины, которое явилось одним из основных письменных источников «Истории Армении» М. Хоренаци.

Не вызывает сомнения, что в становлении местных традиций в армянской литературе важную роль играла та христианская литература (кроме общей литературы), которая была ориентирована на армянского читателя или слушателя. Эта литература была создана на грече-

---

<sup>7</sup> Плутарх. Сравнительные жизнеописания, т. II. «Красс», XXXIII, с. 263.

<sup>8</sup> См.: История Армении Моисея Хоренского (Мовсеса Хоренаци). Новый перевод Н. О. Эмина. М., 1893, с. 114.

ском и сирийском, а возможно и на армянском языках иностранными и армянскими авторами и отличалась многожанровостью (герменевтика, речи, послания, апологетика, каноны, агиография). Часть агиографических сочинений впоследствии вошла в произведения армянских писателей V в.

Однако всем этим не исчерпывается проблема местных традиций в армянской литературе V в. В формировании местных традиций литературы важна была роль фольклорного творчества языческого периода, которое явилось одним из главных источников творчества выдающихся писателей V в. (Агатангехос, Павстос Бюзанд и др.).

Армянское устное народное творчество языческого периода, как это нетрудно заметить в дошедших до нас — благодаря письменным источникам — фольклорных произведениях, отличается многообразием жанрового состава (мифы, предания, легенды, эпические песни, сказания и т. д.), высоким мастерством, самобытностью художественного мышления, разнообразием выразительных средств и художественных форм. Интересно, что воспитанные в духе эллинизма армянские христианские авторы не только не упускали из виду художественное наследие своих языческих предков, но и щедро использовали его, по всей видимости воспринимая народное творчество, переходящее из уст в уста, из поколения в поколение, как выражение «исторической памяти» народа. Для характеристики отношения первых армянских летописцев к устному народному творчеству любопытно привести мнение Хоренаци о мифах. Он понимал огромное значение мифологии для раскрытия мирозерцания народа в древности, не считая их пустыми рассказами и утверждая, что мифы «таят в себе истину в аллегорической форме». Рационалистически толкуя мифы, Хоренаци находил «скрытую истину» не только в «мудрых» и «изящных» мифах греков, но и даже в «нескладных», по его мнению, мифах персов.

Думается, что этого вполне достаточно для того, чтобы получить хотя бы приблизительное представление об уровне и некоторых важных сторонах историко-философских и эстетических взглядов первых армянских авторов.

В эпоху становления армянской словесности возникает устойчивый интерес писателей и мыслителей к проблемам эстетики.

Армянские мыслители, воспитанные на традициях эллинистической культуры, освоили античную философию искусства и достижения греческой эстетики последующих веков, что стало основой не только теоретического осмысления явлений местной литературы, но и становления национальной эстетической мысли. Важное значение здесь имели, кроме произведений Аристотеля и Платона, «Искусство грамматики» Дионисия Фракийского, «Прогимнасы» Теона Александрийского и «Книга хрий»<sup>9</sup>.

Как известно, античными, а также и армянскими учеными грамматика понималась широко и была близка к понятию филологии, а грамматическое искусство включало в себя не только грамматику в современном смысле, но и теорию художественной литературы. Поэтому грамматическая наука была своего рода ключом к пониманию художественно-поэтических творений, искусства риторики и т. д. Она также давала представление об эстетических категориях в трудах древнеармянских мыслителей.

Из этих категорий эстетики я хочу выделить две — разделение искусства на виды и категорию трагического. Надо сказать, что армянские толкователи «Грамматики» Фракийского были не «прилежными учениками», как думали раньше, а интерпретаторами, творчески осваивавшими идеи античной и эллинистической эстетики,

---

<sup>9</sup> Известно, что «Книга хрий», это важное пособие по греческому риторическому искусству (армянский перевод которого приписывается автору V в. Хоренаци) составлена по труду видного представителя греческого искусства риторики Афтония (III—IV вв.) «*Ars rhetorica*» или «*Chrea Aftoniana*», а также по фрагментам отдельных произведений Теона Александрийского (I в.) и Николая Мюрского (V в.). Исследования показывают, что дошедший до нас греческий текст «Книги хрий» по сравнению с армянским переводом является неполным. Кроме того, выяснилось, что армянский переводчик «Книги хрий» не довольствовался только переводом греческого текста, он приписал от себя новые куски, отнеся труд к национальным эстетическим представлениям, что сделало его в известном смысле памятником армянской эстетической мысли. Об этом см.: *Аревшатян С. С.* Формирование философской науки в древней Армении (V—VI вв.). Ереван, 1973.

зачастую вносившими существенные изменения в античный строй рассуждения.

Так, например, известно, что древние греки признавали только два вида искусства — «доброе» и «злое», армянские же теоретики предлагали и третий вид — «среднее» искусство («миджак») <sup>10</sup>.

Привожу классификацию «разумного» и «практического» искусства, предложенную армянским толкователем труда Дионисия Фракийского Давидом Грамматиком (V в.).

«Обе эти части,— писал он,— подразделяются на три вида: добрый, злой и средний (миджак). Для разумной <части> добрым видом является создание книг и песнопений духовных; злым — колдовство и чародейство; средним — создание лирических песен и тому подобное. А для практической <части искусства> добрым видом являются полезные ремесла, такие, как плотничество, кузнечное дело и тому подобное; злое — это изготовление смертоносных зельев и орудий, а среднее — это, например, стрельба из лука и исполнение хоровых плясок» <sup>11</sup>.

В данной классификации эстетических категорий внимание исследователей прежде всего занимало четкое восприятие общественной функции искусства. «По идее Давида Грамматика,— писал А. Адамян,— существует один критерий для различения двух категорий искусства: общественная полезность и отсутствие такой полезности» <sup>12</sup>.

Представляет несомненный интерес вопрос возникновения «среднего» искусства в понятийном ряду «разумное искусство — практическое искусство». Ввиду недостаточности фактов сейчас вряд ли возможно высказывать по этому поводу категорическое мнение, здесь можно позволить себе только гипотезу.

Нам кажется, что эта проблема связана с конкретными условиями армянской действительности той эпохи, со сложными и противоречивыми обстоятельствами

---

<sup>10</sup> См.: Адамян А. Эстетические воззрения средневековой Армении. Ереван, 1955, с. 65.

<sup>11</sup> Давид Грамматик. Толкование Грамматики.— «Банбер матенадари», 1956, № 3, с. 244 (на древнеарм. яз.).

<sup>12</sup> Адамян А. Эстетические воззрения средневековой Армении, с. 79.

переходного периода от язычества к христианству. Дело в том, что христианство, привнесенное в Армению извне огнем и мечом, не способно было вытравить из сознания народа вековых языческих верований, представлений и обычаев. Вспомним слова армянского историка V в. Павстоса Бюзанда о том, что армяне «приняли лишь имя христианина», а язычество все еще давало себя знать в различных сферах общественной жизни. И вот новая религия вынуждена была идти на «уступки», сохраняя какие-то атрибуты языческого мира. Не здесь ли именно следует искать основы возникновения в классификации эстетических категорий понятия «среднего» искусства? По очевидным причинам армянские толкователи не могли причислить взятое у язычества к категориям «добрых» искусств, с другой стороны, немисливо было и его причисление к категориям «злых» искусств. И армянские толкователи нашли выход, исходя из особенностей национальной жизни,— они предложили некий третий тип искусства, который «вмещал» в себя идущие из глубины веков и особенно дорогие народу искусства — «стрельбу из лука», «исполнение хоровых плясок», «лирические песни» и т. п.

В качестве характерного примера творческого усвоения античной эстетической традиции исследователями (А. Адамян, Г. Апресян, Г. Оганесян) указывалось на определение категории трагического.

Исследователями прежде всего подмечено, что еще самые ранние греческие толкователи грамматики Фракийского, в пору которых уже не было античного театрального искусства, рассматривали произведения античных трагиков как чисто литературные произведения. Очевидно, следуя за ними, и армянские толкователи воспринимали трагедию не в узком ее понимании. В их теоретических дефинициях «трагедия» адекватна вообще понятию «трагического»<sup>13</sup>.

Напомним определение трагедии, данное Аристотелем: «...трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] при помощи речи, в каждой из своих частей раз-

<sup>13</sup> См.: Оганесян Г. Восприятие трагедии как литературного рода в армянских толкованиях Дионисия Фракийского.— «Банбер Матенадарани», 1971, № 10, с. 23—24 (на арм. яз.).



лично украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»<sup>14</sup>.

Это определение трагедии (трагического) не было заимствовано и, по всей вероятности, не могло быть полностью заимствовано армянскими толкователями по той причине, что в основе их теоретических положений, надо полагать, лежало не только и, быть может, не столько классическое античное искусство или теории, построенные на нем, сколько национальная литература, создавшая уже в V в. непреходящие художественные ценности. Характерно, что еще в кратком словаре, приложенном к армянскому переводу «Искусства грамматики» Фракийского, сказано: «Воплепление (т. е. трагедия, трагическое.— В. Н.) есть скорбь, смешанная с мотивами надежды»<sup>15</sup>.

Этот перевод — толкование самого понятия, в котором вместо аристотелевского «катарсиса» мы встречаем «мотив надежды», по существу стал отправной точкой для армянских толкователей, обусловив совершенно очевидное отличие их эстетических положений от аристотелевских. В этом смысле характерно, например, определение того же Давида Грамматика. «У нас, армян,— писал он,— трагедия называется воплеплением, а в переводе с греческого — козлопением, так как греки приносили козла в жертву Дионису, создателю виноградной лозы, что является известной историей. И воплепление — искусство не простонародное. Это возвышенное поэтическое творение о деяниях, совершаемых храбрыми людьми, о которых соответственно величию самых подвигов, героических во всей полноте, повествуется с грозной силой и превосходно, а не запынаясь и лепеча»<sup>16</sup>.

С подобным определением трагедии (трагического) мы встречаемся как в V—VIII вв. (Анонимный толкователь, Степанос Сюнеци), так и в трудах армянских толкователей последующих периодов, вплоть до XV в. (Амам Аревелци, Григор Магистрос, Вардан Аревелци,

<sup>14</sup> Аристотель. Поэтика. М., 1957, с. 56.

<sup>15</sup> Дионисий Фракийский и армянские толкователи. Издал и исследовал Н. Адонц. Пг., 1915, с. 57.

<sup>16</sup> Давид Грамматик. Толкование Грамматики.— «Банбер матенадарани», 1956, № 3, с. 248.

Ованес Ерзынкаци, Есаи Нчеци, Аракел Сюнеци, Давид Зейтунци). Так, Степанос Сюнеци (VIII в.) и Ованес Ерзынкаци, обращаясь к категории трагического, рассматривают его как единство мотивов трагического, утешения, надежды и ободрения<sup>17</sup>.

Как видим, армянские толкователи, следуя за Аристотелем, считают трагическое искусство не простонародным, а возвышенным, существенно отличаясь от Аристотеля признанием единства таких, казалось бы, противоположных понятий, как плач и надежда, подчеркивая в то же время мотивы ободрения и оды в стихии трагического.

А. Адамян, касаясь определений армянских толкователей, заметил: «В теоретическом аспекте эта концепция может быть понята как христианизация аристотелевской идеи катарсиса»<sup>18</sup>. Эта идея, хотя она и верна, как нетрудно заметить, несколько односторонняя, так как освещает лишь одну грань проблемы — катарсис «подменен» надеждой, и эта грань, естественно, не отражает проблему в ее целостности.

Другой исследователь — Г. Апресян, соглашаясь с этим мнением, вместе с тем замечает, что «концепция утешения» диктовалась мотивами мирскими, гражданскими...» Здесь, по правильному наблюдению исследователя, «выражалось общее понимание того, что героическое начало в художественном творчестве играет большую роль в положительном воздействии на людей»<sup>19</sup>.

В этой связи прежде всего следует упомянуть выдающиеся произведения V в. — Мовсеса Хоренаци, Павстоса Бюзанда, Лазара Парбеци, Егишэ, в которых, хотя и уделяется должное внимание проповеди христианских идей, тем не менее главной задачей является воскрешение как исторических, так и современных героических событий национальной истории, часто трагических в своей сущности, и это воскрешение способствовало пробуждению самосознания народа, поднявше-

---

<sup>17</sup> См.: Дионисий Фракийский и армянские толкователи, с. 193; рукопись № 2380 Ереванского Матенадарана, с. 526, 251а и т. д.

<sup>18</sup> Адамян А. Эстетические воззрения средневековой Армении, с. 110.

<sup>19</sup> Апресян Г. Из истории армянской эстетической мысли. Ереван, 1973, с. 97, 96.

гося на тяжелую освободительную борьбу, укреплению его веры и боевого духа.

Особенности армянской исторической прозы V в. наиболее ярко отразило произведение Егишэ «О Вардане и войне Армянской», посвященное одному из самых драматических и трагических событий армянской истории — народному восстанию против персидского ига в 451 г., подвигу и героической гибели вождя освободительной борьбы Вардана и других героев.

Это произведение, являющееся образцом высокого искусства риторики и обладающее подлинными художественными достоинствами<sup>20</sup>, по существу представляет собою блестяще удавшуюся попытку создания новой христианской эпопеи под влиянием народного эпоса. Произведение Егишэ условно можно назвать трагедийной героикой, в которой в эпически единой и целостной структуре раскрыто героическое и трагическое начало. Естественно, что благодаря этим своим особенностям произведение Егишэ, вместе с другими произведениями армянской литературы V в., в частности произведениями жанра исторической прозы, само по себе дало богатый материал для формирования теоретических воззрений армянских толкователей. Здесь особенно примечательно то, что в этом исполненном высокой гражданской страстности произведении, наряду с его трагедийной интонацией, с особенной силой звучит не только мотив надежды и ободрения, но и призыв к мужеству и героическому подвигу.

Сам Егишэ характеризует свое произведение как «утешение для любимых, надежду для надеющихся, ободрение для доблестных, добровольно набрасывающихся на смерть».

Мы не ошибемся, если скажем, что это определение Егишэ действительно можно считать точной оценкой армянской литературы V в. и особенно ее ведущего жанра — исторической прозы. Однако думается, что определение Егишэ представляет интерес не только как оценка литературной практики определенного периода, но и как теоретическая посылка. Здесь фактически сформулирована целостная эстетическая концепция,

---

<sup>20</sup> Об этом см. подробно: *Налбандян В. С.* Егишэ. Ереван, 1972.

которая построена на основе глубокого понимания общественной функции искусства и которая, будучи обращена к теоретическим положениям армянских толкователей, с наибольшей ясностью и прямоотой определяет сущность и своеобразие категории трагического в национальной литературе.

Из памятников армянской литературы V в. здесь следует упомянуть также «Историю Армении» Мовсеса Хоренаци, к которой приложен известный «Плач» автора. В нем Хоренаци с огромной силой риторического искусства скорбит о тяжелом положении родины, лишившейся государственности, о трагедиях, выпавших на ее долю. В своей «Истории» Хоренаци пишет: «Мы хотя народ не большой, весьма малочисленный, слабосильный и часто находившийся под чужим господством, однако и в нашей стране много совершено подвигов мужества, достойных внесения в летописи». С глубоким чувством национального самосознания, с неостановимым устремлением к самопознанию и с большой художественной силой автор восславляет памятные страницы прошлого родины, древнеязыческих эпических героев, героические деяния доблестных мужей, ратные подвиги своих предков. Вот почему в свете всей «Истории» Хоренаци обретает новый смысл и содержание его «Плач». Исполнение надежды, проникнутое мотивом возвеличения доблести и мужества, творчество Хоренаци, хотя и оно повествует о прошлом, по существу целиком адресовано к будущему. И не случайно более тысячи лет «История» Хоренаци была настольной книгой для народа и служила основным пособием по истории и литературе древнего периода. Армянская историография и художественная литература в течение всего средневековья находились под сильным влиянием этого крупного мыслителя и писателя армянской древности.

Дело, однако, не ограничивается V веком. Как в армянской литературе этого периода, так и средних веков, хотя и довольно сильно было влияние Св. Писания, в частности Плача Иеремии, представление о трагическом основывалось преимущественно на вышеупомянутых эстетических идеях армянских толкователей, теоретических установках древнеармянских писателей. Это со всей определенностью выразилось в средневековой поэзии. Вспомним «Плач на смерть великого князя

Джеваншира» Давтака Кертоха (VII в.), «Элегию на взятие Эдессы» Нерсеса Шнорали (XII в.), лучшие произведения жанра исторического плача XIV—XVII вв.

Таким образом, аристотелевское понимание трагического было переосмыслено в армянской эстетике — катарсис, то есть очищение через сострадание, претерпел метаморфозу — здесь это очищение через надежду и веру, однако не только в их общехристианском содержании, но и как «ободрение» и призыв к героическому подвигу во имя будущего. Здесь отразились не только новое, чисто теоретическое понимание категории трагического и вместе с тем обращение к античной традиции, но и, как мы это видели, художественная практика армянских писателей, вызванная к жизни национальной общественно-политической действительностью и освободительной борьбой V в.

Думаю, что изложенные в настоящей статье факты показывают, что проблема античных, византийских и местных традиций в становлении армянской, как и любой древней литературы, весьма сложна и требует новых изысканий, новых комплексных исследований.

## О БЫТОВАНИИ ШЕЛЛИНГИАНСКИХ ИДЕЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Судьба идей, родившихся в одной культуре и получивших затем новое бытование в духовном мире другого народа, всегда привлекала внимание русских философов и теоретиков литературы. И особенно часто у нас обращались к мыслям о новой жизни идей в первую треть XIX в., в эпоху сложного переплетения культурных влияний. Тогда русские мыслители стремились найти свою правильную дорогу в пестром хаосе теорий и с этой целью хотели определить место и значение каждой философско-эстетической системы в своей «картине развития ума человеческого» (Д. Веневитинов). Это не всегда им удавалось, но сами поиски были плодотворны, ибо вели к историзму теоретической мысли. «Рассматривая историю, иногда нельзя отыскать причины, отчего вдруг та или иная мысль делается общою, господствующею; может быть, это происходит не столько от неясности исторических фактов, сколько от нашего незнания связи между общечеловеческими идеями»<sup>1</sup>, — писал шеллингианец В. Ф. Одоевский, в молодости пытавшийся дать описание всех философских систем в виде особого словаря. Поиски связей между идеями стали тогда частью общего стремления к культурному самоопределению.

Одним из звеньев, соединявших русскую литературу и эстетическую мысль 1820—1830-х годов с мировой культурой, было учение немецкого философа Фридриха Вильгельма Шеллинга. Влияние шеллингианских идей на русскую культуру было двойственно, и вряд ли наша

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. 1. М., 1913, с. 328.

оценка этого влияния может быть однозначной. Но нельзя отрицать, что воздействие философии Шеллинга было достаточно сильно и продолжительно. «Бывают минуты в жизни народов, когда всякое новое учение, каково бы оно ни было, всегда явится облеченным чрезвычайной властью в силу чрезвычайного движения умов, характеризующего эти эпохи»<sup>2</sup>, — писал Шеллингу Чаадаев.

Идеи Шеллинга, проникая в стремительно развивающуюся культуру России первой трети XIX столетия и обретая в ней новую жизнь и значение, породили своеобразное явление — русское шеллингианство. Идеи эти с помощью профессоров М. Г. Павлова, А. И. Галича и Д. М. Велланского были внимательно изучены в передовых кружках мыслящей дворянской молодежи, и затем часть этой молодежи объединилась под руководством В. Ф. Одоевского в Общество Любомудрия (1823—1826) и проделала весомую культурную работу, причем деятельность Любомудров продолжалась в различных формах и после роспуска общества<sup>3</sup>. Пушкин, всегда внимательный к плодотворным культурным влияниям и явлениям, отметил несомненные достижения русских шеллингианцев именно в области теории: «Умствования великих европейских мыслителей не были тщетны и для нас. Теория наук освободилась от эмпиризма, возымела вид более общий, оказала более стремления к единству. Германская философия, особенно в Москве, нашла много молодых, пылких, добросовестных последователей, и хотя говорили они языком мало понятным для непосвященных, но тем не менее их влияние было благотворно и час от часу становится более ощутительно»<sup>4</sup>.

На философскую эстетику и творчество Любомудров оказал немалое влияние и Гёте<sup>5</sup>. Правда, веймарский

<sup>2</sup> Чаадаев П. Я. Сочинения и письма, т. II. М., 1914, с. 240.

<sup>3</sup> Подробнее об этом см.: *Setchkareff W. Schellings Einfluss in der russischen Literatur der 20-er und 30-er Jahre des XIX Jahrhunderts.* Leipzig, 1939; *Каменский З. А. Ф. Шеллинг в русской философии начала 19 века.* — «Вестник истории мировой культуры», 1960, № 6; *Сахаров В. И. В. Ф. Одоевский и ранний русский романтизм.* — «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», 1973, т. XXXII, вып. 5.

<sup>4</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VII. М., 1958, с. 407.

<sup>5</sup> См.: *Gronicka A. The russian image of Goethe.* Philadelphia, 1968,

патриарх представлялся русским шеллингианцам не столько философом-теоретиком, сколько недостижимым в своей духовной органичности и пронизательности титаном-олимпийцем. Они ездили в Веймар, чтобы посмотреть на Гёте (С. П. Шевырев признавался даже, что создатель «Фауста» произвел на него такое же впечатление, как гора Монблан), но советов и поучений от него не ждали и не добивались. Гёте, при всей его светской приветливости и благосклонной общительности, был слишком далек от насущных нужд и философских интересов наших Любомудров. Н. М. Рожалин, посетивший вместе с Шевыревым Веймар в 1829 г., дал характерную оценку Гёте: «Он один все проникнул, все узнал, решил — и без философии»<sup>6</sup>.

Любомудры же видели свою основную задачу именно в построении мировоззренческой, философской основы русской культуры. И потому их кумиром и наставником стал Шеллинг, их настольными книгами были его «Система трансцендентального идеализма» и речь «Об отношении изобразительных искусств к природе». В первую треть прошлого столетия авторитет Шеллинга в России был велик и не сопоставим с его влиянием в Германии, достигшим наивысшего подъема в начале XIX в. и с тех пор постоянно уменьшавшимся. Близкий к Любомудрам П. В. Киреевский, не раз беседовавший в 1829 г. с Шеллингом, удивлялся культурной изоляции мюнхенского философа: «Вообще изречение: «Несть пророка в отечестве своем» над Шеллингом вполне оправдывается, и он гремит здесь так же мало, как у нас в Москве какой-нибудь Мерзляков»<sup>7</sup>.

В Германии у Шеллинга были не очень многочисленные противники и столь же ограниченное число последователей и сторонников, причем и враги, и друзья философа видели в его учении чистую абстракцию, красивую схему. В России же философия трансцендентального идеализма породила внутри нашего романтизма весьма влиятельное и плодотворно действовавшее философско-литературное течение. Русское шеллингианство не пожелало остаться чистой философией и по-

<sup>6</sup> «Русский архив», 1909, № 8, с. 580. Цитируемая фраза в известной степени проливает свет и на весьма непростые отношения между Любомудрами и Пушкиным.

<sup>7</sup> «Русский архив», 1905, № 5, с. 127.



степенно проникло во все сферы культуры. У нас, как и в эпоху иенского кружка немецких романтиков, литература романтизма во многих своих явлениях тяготела к философичности (об этом свидетельствуют «Русские ночи» В. Ф. Одоевского, поэзия Любомудров Баратынского и Тютчева), а философская мысль в свою очередь стремилась к поэтичности, и недаром поэт и философ Николай Станкевич сравнивал шеллингианство с поэзией. Не случайно и то, что впервые в России познакомились именно с Шеллингом-поэтом: стихотворение В. А. Жуковского «К мимопролетевшему знакомому гению» (1819) — вольный перевод шеллинговой «Песни».

В сущности, литература романтизма и идеи трансцендентального идеализма в русском шеллингианстве слились воедино, были подчас неразличимы. «Сила в том, что трансцендентализм был силой, был веянием, уносившим за собою все, что только способно было мыслить во дни оны. Все то, что только способно было чувствовать, уносило другое веяние, которое за недостатком другого слова надобно назвать романтизмом. В сущности, то и другое — трансцендентализм и романтизм — были две стороны одного и того же»<sup>8</sup>, — вспоминал об этом времени Аполлон Григорьев, сам многим обязанный Шеллингу. И это романтическое движение искренне стремилось не только к изменению основ нашей культуры, но и к преобразованию всей русской жизни. Аполлон Григорьев отметил характерную для романтического Любомудрия неспособность различать реальную жизнь и возвышенное философствование: «Всякое веяние переходило, так сказать, в религию, то есть в связанное, цельное бытие идеала и действительности, мысли и жизни»<sup>9</sup>.

Но когда мы говорим о влиянии философии Шеллинга на русскую культуру XIX в., мы должны учитывать важную черту — непростую и долгую эволюцию этого учения. В 1843 г. Маркс, осуждая поворот Шеллинга вправо, его союз с прусской реакцией, писал Людвигу Фейербаху: «Критика Шеллинга является поэтому косвенным образом критикой всей нашей политики и, в особенности, прусской политики»<sup>10</sup>. Но русские любо-

<sup>8</sup> Григорьев Аполлон. Воспоминания. М.—Л., 1930, с. 91.

<sup>9</sup> Григорьев Аполлон. Литературная критика. М., 1967, с. 284—285.

<sup>10</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 27, с. 377.

мудры знали другого Шеллинга — Шеллинга периода философии тождества и свободы, подарившего им мощное и гибкое орудие познания — идеалистическую диалектику и способствовавшего своей натурфилософией их увлечению естественными науками. Об этом Шеллинге молодой Энгельс писал: «Он широко раскрыл двери философствования, и в кельях абстрактной мысли повеяло свежим дыханием природы; теплый весенний луч упал на семь категорий и пробудил в них все дремлющие силы»<sup>11</sup>. Так воспринимали философию Шеллинга в 20-е годы XIX в. и русские его последователи, позднее довольно единодушно осудившие «философию откровения». Передовое (с философской точки зрения), беспощадно преследовавшееся реакционными кругами учение раннего Шеллинга помогло любомудрам освободиться от схоластического рационализма просветителей и нормативной поэтики классицизма, позволило по-новому осмыслить бытие и человека. «Если бы не узнала Россия Шеллинга и Гегеля, то как уничтожилось бы господство Вольтера и энциклопедистов над русскою образованностью?»<sup>12</sup> — вопрошал Иван Киреевский.

Для русских мыслителей шеллингианство было прежде всего философией свободы — свободы от обветшалых старых идеалов, свободы творить идеалы новые. Шеллингианские идеи произвели в их сознании своеобразную революцию. II: Я. Чаадаев, памятуя о своих карлсбадских беседах с Шеллингом в 1825 г., позднее писал ему: «...изучение ваших произведений открыло мне новый мир»<sup>13</sup>. И тут же автор «Философических писем» обещал Шеллингу приобщить к его учению «целое молодое поколение, бедное настоящим, но богатое будущим». Но это поколение уже узнало идеи трансцендентального идеализма. Братья Киреевские и Н. М. Рожалин в 1829—1830 годах с интересом воспринимали мюнхенские лекции Шеллинга и его беседы с ними. В 1835 г. писатель и историк М. Погодин, застав

---

<sup>11</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 442.

<sup>12</sup> Киреевский И. В. Полн. собр. соч., в 2-х т., т. I. М., 1911, с. 269.

<sup>13</sup> Чаадаев П. Я. Сочинения и письма, т. II, с. 183. Кстати, Пушкин знал о знакомстве Чаадаева с Шеллингом и рассказывал об этом М. Погодину (см.: «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX. Пг., 1914, с. 92—93). По-видимому, Пушкин был знаком с учением Шеллинга в изложении А. И. Галича.

Шеллинга среди грядок его загородной дачи, заявил ему: «Русский пилигрим, я пришел к вам на поклонение»<sup>14</sup>. Глава русских шеллингианцев В. Ф. Одоевский позднее так сказал об этом периоде приобщения русских романтиков к трансцендентальной философии: «В начале XIX века Шеллинг был тем же, чем Христофор Колумб в XV: он открыл человеку неизвестную часть его мира, о которой существовали только какие-то баснословные предания,— *его душу!* Как Христофор Колумб, он нашел не то, чего искал; как Христофор Колумб, он возбудил надежды неисполнимые. Но, как Христофор Колумб, он дал новое направление деятельности человека!»<sup>15</sup>.

В то же время русские приверженцы шеллингианства понимали, что они отнюдь не подражатели, и стремились к самостоятельности. К тому времени им уже была ясна исчерпанность, завершенность немецкого романтизма. Наши романтики верили в самоценность русской культуры, в ее способность преобразовать и использовать в своих внутренних целях благотворные внешние влияния. Рожалин писал из Германии Шевыреву: «Занимать у немцев надо почти *все*, без страха: все само собою в умной голове перельется в Русское»<sup>16</sup>. А В. Ф. Одоевский отмечал в черновиках к «Русским ночам»: «Тем живуч русский народ, что его национальность не исключает прививки, но, напротив, требует ее как свойственной ему пищи»<sup>17</sup>. Иван Киреевский и после приобщения к идеям славянофильства продолжал видеть в философии Шеллинга основу оригинального русского мирозерцания, понимая, впрочем, двойственность и исчерпанность позднего шеллингианства.

В конце 20-х годов XIX в. началось паломничество русских писателей-любомудров в Мюнхен. У Шеллинга

<sup>14</sup> «Журнал Министерства народного просвещения», 1836, № 7, с. 207.

<sup>15</sup> Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975, с. 15—16.

<sup>16</sup> «Русский архив», 1906, № 2, с. 240. Впрочем, пожив еще пару лет за границей, Рожалин понял, что и умные головы иногда наполняются философическим туманом, и написал тому же Шевыреву: «Да, ты прав, что всего труднее на свете быть русским. Бог нас знает, к чему мы назначены» (там же, с. 253).

<sup>17</sup> Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (далее ОР ГПБ), фонд В. Ф. Одоевского № 539, оп. I, пер. 55, л. 178.

побывали братья Киреевские, Н. М. Рожалин, М. П. Погодин, В. П. Титов, С. П. Шевырев, Н. А. Мельгунов. В. Ф. Одоевский и А. С. Хомяков посетили философа уже в берлинский период его деятельности. В Мюнхене Любомудров радушно встречал и препровождал к Шеллингу его ближайший русский знакомец — чиновник дипломатической миссии Федор Иванович Тютчев, тоже, кстати, вышедший из среды русского шеллингянства (впрочем, философские корни зрелой тютчевской поэзии скорее французские, чем немецкие). И почти все русские посетители Шеллинга оставили записи своих бесед с философом.

Да, наши Любомудры не только читали книги Шеллинга и слушали его университетские лекции. В долгих беседах они обсуждали с ним философские и литературные проблемы. И в этих диалогах выявилась та главная точка зрения, та проблема, которая была одинаково интересна и самому философу, и его молодым русским собеседникам. Это был интерес к философии истории, к будущему Европы и России.

Бросаются в глаза внимание и радушие Шеллинга по отношению к своим русским гостям. Это не просто вежливость немецкого профессора. Русские особо интересовали Шеллинга, и он этого не скрывал. Наоборот, немецкий философ всячески подчеркивал свою заинтересованность в расширении связей с Россией. Он расспрашивал своих русских посетителей о Чаадаеве, о М. Погодине и его занятиях историей, тепло отзывался о Петре Киреевском (его брата Ивана Шеллинг почему-то не взлюбил и говорил с ним крайне сухо, а Иван в свою очередь сказал о новой системе философа: «Гора родила мышь»). Неведомыми путями (по-видимому, от Погодина) Шеллинг узнал о существовании и трудах самобытного русского философа Ф. А. Голубинского (1798—1854). М. В. Толстой вспоминал: «Шеллинг встречал русских путешественников вопросом: «Знаете ли вы философа Голубинского?» — и удивлялся, если получал отрицательный ответ»<sup>18</sup>.

Два русских мыслителя произвели на Шеллинга особое впечатление: Ф. И. Тютчев, о котором мы будем говорить особо, и Чаадаев, изучивший все труды филосо-

---

<sup>18</sup> «Русский архив», 1880, кн. III, с. 406.

фа и переписывавшийся с ним <sup>19</sup>. В 1835 г. в Россию с вестями от Шеллинга приехал сослуживец Тютчева И. С. Гагарин, впоследствии иезуит и издатель Чаадаева. Рекомендую Гагарина Чаадаеву, А. С. Цуриков писал: «Говорит, что великий немец (Шеллинг.— В. С.) Вами бредит; ловит всех русских и жадно расспрашивает о Вас» <sup>20</sup>. Постоянный корреспондент Чаадаева граф Адольф де Сиркур не раз передавал ему вести от немецкого философа. В 1844 г. приятель Шеллинга и Чаадаева А. И. Тургенев писал последнему о Сиркуре: «В Берлине он видел Шеллинга, который расспрашивал его о тебе» <sup>21</sup>. Откуда столь устойчивый интерес к человеку, которого Шеллинг видел всего несколько раз, да и то в 1825 г.? Ведь Чаадаев далеко не во всем разделял идеи и мнения Шеллинга и прямо писал ему об этом. Дело тут, по-видимому, в ином.

Чаадаев первым из русских указал Шеллингу на целый мир, юный, развивающийся по своим законам и готовый принять его философское учение,— Россию: «Мы очень удалены от Вас, милостивый государь; мы принадлежим к другой солнечной системе...» <sup>22</sup> И это указание пришлось очень кстати.

Шеллинга с каждым годом все более волновала судьба его учения, интерес к которому в Германии был не так уж велик, и более того, уменьшался с каждым годом. Он стремился распространить свою философию по всей Европе, сделать ее наднациональной и с этой целью упрощал язык своих сочинений. Беседуя в 1830 г. с Рожалиным, Шеллинг в несколько завуалированной форме попытался предсказать дальнейшую судьбу своего учения: «Немецкое просвещение, сказал он между

<sup>19</sup> О переписке Шеллинга с другими русскими сведений крайне мало. Еще со времен Вюрцбургского университета он был коротко знаком со знаменитым медиком и анатомом Х. И. Лодером (1753—1832), жившим потом в России и преподававшим анатомию В. Ф. Одоевскому и другим любознателям. Но письма Шеллинга к Лодеру не сохранились. Известно также, что он писал к жившему в Москве проповеднику и педагогу К. А. Зедергольму (1789—1867), чьи лекции слушал И. В. Киреевский. Сохранилось неопубликованное письмо Шеллинга к Зедергольму от 1 августа 1827 г. (РО ГБЛ, ф. № 107), посвященное философии мифологии.

<sup>20</sup> Рукописный отдел Государственной библиотеки имени В. И. Ленина (далее РО ГБЛ), ф. 103, к. 1032, ед. хр. 73, л. 87.

<sup>21</sup> РО ГБЛ, ф. 103, к. 1032, ед. хр. 64, л. 70.

<sup>22</sup> Чаадаев П. Я. Сочинения и письма, т. II, с. 185.

прочим, развивается так быстро по Европе, что невозможно расчислить, как далеко пойдут французы, русские и немцы, и их национальное разделение должно скоро изгладиться в науках»<sup>23</sup>.

И в этих условиях взгляды Шеллинга все чаще устремлялись на Восток. Он все чаще задавал себе и своим русским посетителям вопросы, сформулированные Тютчевым в статье «Россия и Германия»: «Что такое Россия? Какой смысл ее существования, ее исторический закон? Откуда явилась она? Куда стремится? Что выражает собою?»<sup>24</sup> Ответы на эти вопросы Шеллинг пытался получить не только в беседах с Тютчевым, о славянофильских настроениях которого достаточно ясно говорит его стихотворение «Олегов щит» (1829), но и в разговорах с другими русскими. В 1829 г. П. В. Киреевский сообщил об одной такой беседе брату Ивану: «России, говорил он, суждено великое назначение, и никогда она не выказывала своего могущества в такой полноте, как теперь»<sup>25</sup>. Любомудр Н. А. Мельгунов, побывавший в 1836 г. у Шеллинга в Аугсбурге, писал: «Шеллинг в особенности, в противоположность Герресу, имеет о России высокое понятие и ожидает от нее великих услуг для человечества»<sup>26</sup>. Именно Мельгунову сообщил Шеллинг свою заветную мысль: «Шеллинг отвечал мне, что ему было бы весьма по сердцу войти с Россиею в умственный союз»<sup>27</sup>. Погодина Шеллинг расспрашивал о развитии просвещения в России и сообщил ему, что хотел бы видеть свое сочинение о философии мифологии переведенным на русский язык. Летом 1842 г. Шеллинг в беседе с В. Ф. Одоевским сказал: «Чудное дело ваша Россия; нельзя определить, на

---

<sup>23</sup> «Русский архив», 1909, № 8, с. 596.

<sup>24</sup> Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. Пг., 1916, с. 439—440. Вопросы эти были характерны и для других немецких мыслителей. В 1838 г. К. С. Аксаков писал родным из Веймара: «Одно, что я заметить мог особенно, это, что здесь много занимаются Россией. Иные смотрят так, иные иначе, но вообще здесь это предмет интересный» («Богословский вестник», 1916, № 5, с. 37).

<sup>25</sup> Цит. по кн.: Гершензон М. О. Образы прошлого. М., 1912, с. 101. Шеллинг имел в виду победоносное завершение русско-турецкой войны.

<sup>26</sup> Мельгунов Н. А. Шеллинг. Из путевых записок. — «Отечественные записки», 1839, т. III, с. 121.

<sup>27</sup> Там же, с. 125.

что она назначена и куда идет она, но она к чему-то важному назначена»<sup>28</sup>.

Подобные мысли посещали и соперника Шеллинга — Гегеля. Был и у него русский последователь, с которым философ поделился своими взглядами на будущее России. Учился в Гейдельбергском университете эстляндский барон Борис фон Иксуль. Он слушал лекции Гегеля, увлекся его учением и вступил с философом в переписку. Почти все эти письма сгорели во время пожара в имении Иксуля близ Ревеля (ныне Таллин). Сохранилось лишь одно малоизвестное письмо Гегеля к Иксулю, выписку из которого мы и приводим: «Другие современные государства, как кажется, уже более или менее достигли цели своего развития; возможно, что уже оставили кульминационный пункт развития за собою, и их состояние стало стационарным; Россия же, возможно, уже самое могущественное государство среди остальных, несет в своих недрах огромные возможности развития своей интенсивной природы»<sup>29</sup>. Как видим, Гегель более осмотрителен в своих предсказаниях и мыслит скорее как государственный деятель, а не как философ. Но мысль эту он повторил тем не менее в своих лекциях по философии истории<sup>30</sup>.

Получился интересный парадокс: Шеллинг и (в меньшей степени) Гегель убеждали (и, как свидетельствует вся история славянофильства, убедили) целую плеяду молодых русских мыслителей в уникальности культуры России, в том, что их родина, обладая колоссальными потенциальными возможностями, быстро добьется должного положения в Европе, в мировой культуре. Мысли эти были высказаны немецкими мыслителя-

---

<sup>28</sup> Цит. по кн.: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. I, с. 386—387.

<sup>29</sup> Цит. по кн.: *Чижевский Д.* Гегель в России. Париж, 1939, с. 13.

<sup>30</sup> Шеллинг и Гегель шли тут по пути, проторенному другими философами. Еще Жозеф де Местр, ученик Сен-Мартена и посланник сардинского короля в Петербурге, оказавший немалое влияние на Чаадаева, Тютчева и Одоевского (последний не только читал «Петербургские вечера» Местра, но и свою главную книгу назвал вначале «Петербургскими ночами»), убеждал своих русских знакомых в том, что «только русский император может объединить церкви» (*Карсавин Л. П.* Жозеф де Местр. Монография. ИРЛИ, ф. № 212 изд-ва «Огни», ед. хр. 27, л. 41).

ми вóвремя и дали на русской почве богатые всходы: «В русском обществе назрела в ту пору острая потребность осмыслить свое национальное бытие, уяснить себе общие задачи будущего,— и эта потребность развилась как раз на почве тех шеллингистских идей, которыми направлялось и философско-историческое мышление Киреевского»<sup>31</sup>.

Можно с достоверностью утверждать, что Шеллинг подсказал русским философам ту формулу морфологии культуры, которая варьировалась потом ранними славянофилами, Н. Я. Данилевским, К. Н. Леонтьевым и неославянофильством начала нашего века и о которой Аполлон Григорьев сказал: «Высшее значение формулы Шеллинга... заключается в том, что всему: и народам и лицам — возвращается их *цельное, самоответственное* значение, что разбит кумир, которому приносились требы идольские, кумир отвлеченного духа человечества и его развития»<sup>32</sup>. Именно на эту формулу ссылался и Чаадаев в письме 1835 г. к А. И. Тургеневу: «Мы призваны, напротив, обучить Европу бесконечному множеству вещей, которых ей не понять без этого»<sup>33</sup>. Шеллингистская теория культурно-исторических циклов была воспринята в России не только философами. Ее влияние отчетливо заметно во многих явлениях «движущейся эстетики», и прежде всего в литературных теориях любомудров и славянофилов.

И в то же время в среде русских шеллингянцев возник протест против слишком прямолинейного понимания и применения этой формулы. В 1830-е годы В. Ф. Одоевский в эпилоге «Русских ночей» утверждал, что будущее Европы принадлежит России. У историка из США Н. Рязановского были основания сказать по этому поводу: «Одоевский взывал к мессианистским по-

---

<sup>31</sup> Гершензон М. О. Исторические записки. М., 1910, с. 36.

<sup>32</sup> Григорьев Аполлон. Литературная критика, с. 134.

<sup>33</sup> Чаадаев П. Я. Сочинения и письма, т. II, с. 201. Интересно бросающееся в глаза противоречие между этими словами Чаадаева и пафосом его первого «Философического письма» (1836), о котором сохранилось следующее высказывание Одоевского: «...я написал эпилог, заключающий книгу («Русские ночи». — В. С.) и как будто нарочно совершенно противоположный статье Чаадаева»; то, что он говорит о России, я говорю о Европе и наоборот» («Русский архив», 1878, кн. II, № 5, с. 57).



рываю русской души»<sup>34</sup>. Но Рязановский и многие его западные коллеги абсолютно неправы, зачисляя Одоевского чуть ли не в основоположники славянофильства. Автор «Русских ночей» шел в русской культуре особым, уединенным путем. Широко известно его высказывание в письме к славянофилу А. С. Хомякову: «Странная моя судьба, для вас я западный прогрессист, для Петербурга — отъявленный старовер-мистик; это меня радует, ибо служит признаком, что я именно на том узком пути, который один ведет к истине»<sup>35</sup>. Славянофилов раздражали своеобразное просветительство Одоевского, его постоянная поддержка начинаний Белинского, а ему в свою очередь не нравилась особенная славянофильская черта Киреевских, Аксаковых и Хомякова — роковая неспособность перейти от слов к делу. Одоевский оставил блестящую сравнительную характеристику славянофильства и западничества: «Беспокойные петербургские деятели (<?) находятся в таком же отношении к квиетизму, проповедуемому славянофилами, — как положение путешественника, измученного и усталого от дороги, к положению человека, который может отдыхать сколько ему угодно — сидя в тюрьме»<sup>36</sup>. И все же ближайшим другом Одоевского был именно Иван Киреевский.

Легко заметить, что русские посетители Шеллинга, ставшие потом славянофилами, занимали в этом движении особое положение. Иван Киреевский, вернувшись из Мюнхена, стал издавать журнал «Европеец», основной целью которого были просветительство, сближение русской и европейской культур, союз Востока и Запада. Даже после приобщения к идеям брата Петра и Хомякова он продолжал оставаться своеобразным западником внутри славянофильства, сохранял дружеские связи с Грановским и Герценом. Тютчев, также далекий от ортодоксального славянофильства, видел, подобно Одоевскому, Чаадаеву и Шеллингу, всю необходимость умственного союза России и Европы: «Европейский За-

<sup>34</sup> *Riasanovsky N. V. Russia and the West in the teaching of Slavophiles. Cambridge (Mass.), 1952, p. 24.*

<sup>35</sup> См.: *Егоров Б. Ф., Медовой М. И.* Переписка князя В. Ф. Одоевского с А. С. Хомяковым. — «Ученые записки Тартуского ун-та», вып. 251. Тарту, 1970, с. 344.

<sup>36</sup> ОР ГПБ, ф. 539, оп. I, пер. № 55, л. 174.

пад — только одна половина великого органического целого; трудности, по-видимому, неразрешимые, претерпеваемые Западом, обретут себе разрешение только в другой половине...»<sup>37</sup>

Есть у Шеллинга и его русских последователей еще одна характерная общая черта — неприязнь к гегельянству. Все эти мыслители не могли принять «баснословной эластичности» и «фаталистической логики» (Чаадаев) гегелевской философии. Иван Киреевский вообще отказывал рационализму Гегеля в способности верно понять место личности в мире: «Только существование может прикасаться существованию. Отвлеченное мышление имеет дело только с границами и отношениями понятий... Ибо существенного в мире есть только разумно-свободная личность. Она одна имеет самобытное значение»<sup>38</sup>. Хомяков отрицательно относился к философии Гегеля и говорил, что последователи философа схватились за субстрат, за отходы «фабричного процесса Гегелева ума» и т. д. А Одоевский заметил позднее, что гегельянство генетически связано с распространившимся в России 60-х годов вульгарным материализмом: «...весьма многие провидели в Гегеле появление Фохта, Молешотта, Макса Штирнера и других представителей современной нам чисто материалистической школы»<sup>39</sup>. Чаадаев в письме к Шеллингу 1842 г. уверял его в верности русских шеллингианцев идеям своего наставника, сообщал об их упорной борьбе с набирающим силы русским гегельянством: «Нельзя отрицать, что спекулятивная философия внесла свои опустошения и в наши отдаленные края и что часть нашей молодежи овладела этой наперед изготовленной мудростью, уверенные формулы которой якобы делают излишним углубленное изучение предметов и так пра-

<sup>37</sup> Аксаков И. С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, с. 203. Ср. черновики к «Русским ночам»: «Запад ожидает еще Петра, который бы привил к нему стихи славянские; оттого страждет Запад, ибо тогда только образуется полнота человеческой жизни» (ОР ГПБ, фонд № 539, оп. I, пер. № 53, л. 16). Шевырев после беседы с немецким писателем К. Иммерманом записал: «Заключение разговоров о России: Россия должна привести в действительность *то*, что Германия изобретает в мысли, в возможности» (ОР ГПБ, ф. № 850, ед. хр. 18, л. 93).

<sup>38</sup> Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. I, с. 274.

<sup>39</sup> ОР ГПБ, ф. 539, оп. I, пер. № 2, л. 70.

вятся юношеской заносчивости, но я могу Вас уверить, что все наши основательные умы остались ей совершенно чуждыми»<sup>40</sup>.

Да, взгляды Шеллинга и изучавших его теории русских философов совпадали во многом. Но есть в истории их общения одна важная деталь: наши философы стали посещать Шеллинга и писать ему только в конце 20-х годов, т. е. тогда, когда русское шеллингианство уже пережило свой период «бури и натиска» и вступало в полосу кризиса и упадка, теряя былую цельность и органичность. Это было время трезвения романтической мысли, когда, по верному замечанию Одоевского, «Шеллингова философия перестала удовлетворять искателей истины и они разбрелись в разные стороны»<sup>41</sup>. Философия Шеллинга, вначале казавшаяся его русским приверженцам панацеей от всех бед, неким универсальным орудием культурной работы, была всего лишь философией, одной из тех изобретенных в кабинетной тиши систем, о которых сказал Одоевский: «...для жизни нужна была только одна борьба этих мыслей, а совсем не торжество той или другой...»<sup>42</sup>

В 30-е годы XIX в. это учение более не удовлетворяло ни стремившихся к религиозной философии уединенных мыслителей, ни жаждавших немедленного получения результатов деятелей-практиков типа Одоевского. Это разочарование в шеллингианстве выразил в одном из «Философических писем» Чаадаев: «...новое направление пребывает пока на таких эфирных высотах, на которых захватывает дыхание»<sup>43</sup>. Ф. А. Голубинский осудил свойственное Шеллингу стремление балансировать между философией и религией: «Но выходит, что он от одного берега отстал (и то не совсем), а к другому не пристал. Теперешняя его философия откровения не удовлетворит ни строгим философам, требующим не провещаний оракула, а доказательств,— ни любителям и ученикам премудрости божественной»<sup>44</sup>. То же не

<sup>40</sup> «Звенья», т. 5. М.—Л., 1935, с. 226.

<sup>41</sup> Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 15.

<sup>42</sup> Там же, с. 227.

<sup>43</sup> Литературное наследство, т. 22—24. М., 1935, с. 48.

<sup>44</sup> «Русский архив», 1880, кн. III, с. 430. Любомудров переход Шеллинга к религиозной философии весьма огорчил. «Что скажут у нас в России, когда узнают, что Шеллинг действительно свою

раз говорил Шеллингу Тютчев. Сходные мысли встречаются и в поздних статьях Ивана Киреевского.

Одоевский вначале увлекся мистическими учениями Л. де Сен-Мартена, Якоба Беме и Д. Порреджа, но затем вообще оставил литературу и обратился к практической деятельности — устройству школ, больниц и приютов. В его неопубликованных бумагах встречаются мысли о необходимости покорить природу объединенными усилиями всех людей и правительств, о соединении всех наук в единый универсальный метод познания, о неизбежном отмирании войн как пережитка древности. В «Русских ночах» Одоевский попытался проследить эволюцию почти всех социальных учений своего времени, вплоть до политической экономии (в «Городе без имени»). «На «Русские ночи» мы можем смотреть, как на общий, еще до разделений, исток, откуда пошли все русские умственные течения»<sup>45</sup>, — заметил один из читателей Одоевского.

Мы еще недостаточно обращали внимание на характерный факт: возвращаясь после берлинской встречи с Шеллингом в Россию, Одоевский вез с собой брошюру молодого Фридриха Энгельса «Шеллинг и откровение», блестящий памфлет, направленный против реакционной философии позднего Шеллинга. В 1843 г. сокращенный перевод брошюры Энгельса, сделанный критиком В. П. Боткиным, появился (без упоминания имени автора) в журнале «Отечественные записки»<sup>46</sup>, редактором которого был В. Ф. Одоевский, и привлек всеобщее внимание, указав литературной молодежи новые пути и перспективы. Примечательно влияние этой статьи на Белинского.

Разумеется, все это было уже весьма далеко от позднего шеллингианства, которым у нас в 40-е годы увлекались немногие, и в их числе — молодой М. Н. Кат-

---

систему переменял?» — с тревогой спрашивал Петр Киреевский («Русский архив», 1905, № 5, с. 140).

<sup>45</sup> Розанов В. В. Чаадаев и кн. Одоевский. — «Новое время», 1913, 10 апреля, с. 4. Интересно, что и сам Одоевский сопоставлял свою филантропическую деятельность с учением социалистов-утопистов: «В существе всякая милостыня есть коммунизм, ибо всякая милостыня имеет целью равнять богатого с бедным» (ОР ГПБ, ф. 539, оп. I, пер. 95, л. 12).

<sup>46</sup> См.: Б<отки>н В. Германская литература. — «Отечественные записки», 1843, т. XXVI, № 1—2, отд. VII, с. 1—4.

ков, бывавший на берлинской квартире Шеллинга и слушавший его лекции.

В июле 1847 г. А. С. Хомяков встретился с Шеллингом на водах в Эмсе, но остался этой встречей недоволен: «От Шеллинга, Неандера ровно ничего не добился. Решительные шмерцы!»<sup>47</sup> И эта неудовлетворенность была характерна для многих русских мыслителей, увлекшихся вначале учением Шеллинга. Разброд и шатание в мире идей ощущались все более отчетливо, и Чаадаев откровенно писал Шеллингу: «...мы находимся в состоянии своего рода умственного кризиса, который, вероятно, определит судьбы нашей цивилизации, нас разъедает доморощенная реакция, естественное последствие чужеземных влияний, среди которых мы до сего дня жили»<sup>48</sup>.

В 1840-х годах для России настало время новых идей. В письме к А. П. Елагиной, матери братьев Киреевских, старый друг этой семьи В. А. Жуковский уже предсказал появление принципиально новой национальной философии: «Нам еще не по росту глубокомысленная философия немцев, нам нужна простая, мужественная, практическая нравственная философия, не сухая, материальная, но основанная на высоком, однако ясная и удобная для применения к деятельной жизни»<sup>49</sup>. Учение Шеллинга, сообщив всеобъемлющим исканиям наших мыслителей революционный пафос тотальных перемен, борьбы с застоєм и рутиной и приобщив их к диалектике, стало впоследствии мешать движению русской мысли и сменилось более прогрессивными и плодотворными философскими системами.

Но все же положительный вклад Шеллинга в развитие русской культуры не был забыт, не пропал бесследно. Его учение в известной мере способствовало расцвету русского философского мышления и расчистило путь другим идеям и системам. Увлечение наших пи-

<sup>47</sup> Хомяков А. С. Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1900, с. 451.

<sup>48</sup> «Звенья», т. V, с. 226.

<sup>49</sup> Татевский сборник. СПб., 1899, с. 72. Любопытно, что сама Авдотья Петровна Елагина в 1835 и 1836 гг. побывала в Германии, и хорошо ее знавший П. И. Бартенев свидетельствовал: «К числу ее заграничных знакомств принадлежал и славный Шеллинг, у которого сыновья ее Киреевские слушали лекции и который отличал их среди своих студентов и почитателей» («Русский архив», 1877, № 8, с. 494).

сателей идеями Шеллинга — не только важная страница в истории русско-немецких литературных отношений. С именем немецкого мыслителя связана целая эпоха русской культуры, и многие ее мысли и открытия отнюдь не умерли вместе с романтическим шеллингизмом, продолжали так или иначе влиять на дальнейшее движение нашей литературы.

Бытование шеллингизмских идей в русской литературе было достаточно долгим. У Шеллинга немало почерпнули молодой Белинский, Герцен, славянофилы, почвенники, Аполлон Григорьев, Владимир Соловьев, русские символисты. А встречавшиеся с немецким мыслителем русские шеллингизмцы в своих письмах и дневниках сохранили для историков философии облик Шеллинга, его живое слово, важные его суждения. И любое исследование учения Шеллинга будет неполным без учета этих материалов. В свою очередь каждая из оригинальных русских интерпретаций шеллингизмской философской эстетики представляет немалый интерес для литературоведов и требует специального исследования. И без учета этого непростого движения идей во времени и художественном сознании наши представления о развитии отечественной теории литературы будут недостаточно точными и историчными.

*С. В. Тураев*

## КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ РОМАНТИЗМА

Как уже неоднократно отмечалось исследователями литературы, споры о романтизме с разной степенью интенсивности продолжаются более полутора веков. При этом споры ведутся по поводу самых основных понятий: метода, направления, течений в романтизме<sup>1</sup>.

В советском литературоведении в последние годы пересмотр коснулся, например, вопроса о двух течениях (прогрессивном и реакционном)<sup>2</sup>. И если многие ученые продолжают придерживаться этого деления и даже считают его основополагающим, происходит постепенное сокращение списка реакционных и консервативных романтиков: в конкретных исследованиях о Виньи, Новалисе, Э. По они так уже не обозначаются. А. А. Елистратова, твердо стоявшая на позиции признания двух течений, в своей последней работе о Кольридже реакционным романтиком его уже не называет<sup>3</sup>. А «Литературная газета» опубликовала патетическую статью о В. А. Жуковском под названием: «...но с благодарности: были»<sup>4</sup>.

Не может быть и речи о том, что ученые идут здесь на какие-то идейные компромиссы или отказываются от завоеваний советского литературоведения.

---

<sup>1</sup> Полуторавековая история вопроса очень четко изложена в статье: Соколов А. Н. К спорам о романтизме.— В кн.: Проблемы романтизма. Составитель У. Р. Фохт. М., 1967.

<sup>2</sup> Так, деление на прогрессивный и реакционный романтизм отсутствует в статьях «Романтизм» в Философской энциклопедии и Краткой литературной энциклопедии.

<sup>3</sup> Елистратова А. А. Поэмы и лирика Кольриджа.— В кн.: С. Т. Кольридж. Стихи. М., 1974.

<sup>4</sup> «Литературная газета», 1973, 14 ноября.

Суть этого движения теоретической мысли в том, что в ходе новых исследований, более углубленного рассмотрения роли и места каждого крупного романтического писателя начала XIX в. вырисовывается и более сложная картина литературной борьбы, которую нельзя понять без учета эстетической функции того или иного явления романтической литературы. Относительно того, что эстетическая функция отнюдь не соотносится прямолинейно с политической позицией писателя, советская наука и раньше не заблуждалась, по крайней мере с момента публикации письма Ф. Энгельса к М. Гаркнес. Никому и в голову не приходило называть монархиста Бальзака консервативным реалистом — в отличие, например, от такого демократа, как Стендаль. Однако в отношении романтиков такая прямолинейная оценка художественного творчества — исходя из общественных взглядов писателя — была очень распространена до поры, пока не появилась серия конкретных исследований, в итоге которых были скорректированы прежние, несколько упрощенные, характеристики отдельных писателей и литературного движения эпохи романтизма в целом. Убедительным примером может служить посмертная работа Н. Я. Берковского «Романтизм в Германии» (1973). С отдельными положениями этой книги можно не соглашаться, что-то оспаривать, но нельзя не признать её новаторского значения для всей нашей науки о романтизме. Не прибегая к делению на два течения, нигде не добавляя оценочного прилагательного к слову «романтизм», Н. Я. Берковский сумел раскрыть идейную борьбу во всей сложности, бескомпромиссно показать реакционность суждений, верований и целых политических программ Арнима, Brentano, а в известной мере и Новалиса, но одновременно и выявить, как звучало тогда и звучит теперь поэтическое слово этих писателей, каков объективный смысл тех образов, которые прочно вошли в немецкую, и не только немецкую, художественную культуру.

О том, что романтизм — сложное и противоречивое явление, понимали уже его современники (вспомним о спорах вокруг романтизма в русской литературе 20—40-х годов XIX в.). Но при изучении этой сложности надо, очевидно, строго выделять разные аспекты и подходы, не смешивая их и не нарушая элементарной науч-



ной логики. Г. Н. Пospelов справедливо говорил, что самое слово «романтизм» выросло в целое «омонимическое древо» в процессе «размножения» понятий<sup>5</sup>. Самым простым примером может служить смешение понятий «романтизм» и «романтика». Гораздо опаснее с точки зрения теории, когда смешиваются понятия гносеологические, социально-исторические, политические, этические, эстетические и т. п.

Среди разных аспектов рассмотрения романтизма представляется важной и оценка его под углом зрения взглядов романтиков на роль и значение личности. Этот аспект рассмотрения не решает всех запутанных вопросов, связанных с романтизмом. Но он позволяет по-новому оценить наследие европейского романтизма, найти еще один критерий для его дифференциации. При этом нельзя не отметить, что этот критерий в наше время приобретает особо актуальное значение.

Интерес к проблеме личности резко возрос в последнее десятилетие. Примерно с середины 60-х годов в Советском Союзе возникла обширная философская и социологическая литература, посвященная рассмотрению марксистского понимания человека и личности<sup>6</sup>. Однако в нашей литературной науке эта проблема ставится редко и пока разработана недостаточно<sup>7</sup>.

Правда, имеется немало отдельных статей, в заголовки которых вынесены слова «личность» или «человек», но лишь в немногих из них заглавие соответствует содержанию; в большинстве случаев проблема личности просто подменяется традиционной постановкой вопроса о программном герое произведения. Рассмотрение твор-

<sup>5</sup> Проблемы романтизма. М., 1967, с. 42.

<sup>6</sup> Не имея возможности перечислить даже основные работы (Б. Г. Ананьева, Г. С. Батищева, В. Г. Григорьяна, В. П. Тугаринова, А. Г. Мысливченко и др.), следует назвать коллективный труд «Проблема человека в современной философии» (М., 1969) и книгу-отчет о симпозиуме «Личность» (М., 1971). Из переводных работ наибольший интерес представляет книга французского ученого-марксиста Люсьена Сэва «Марксизм и теория личности» (М., 1972).

<sup>7</sup> Среди немногих литературоведческих работ по проблеме человека можно выделить: коллективный труд «Литература и новый человек» (М., 1963); *Лихачев Д. С.* Человек и литература древней Руси. М., 1970. См. также отдельные статьи в кн.: Гармонический человек. М., 1965; Советская литература и мировой литературный процесс. Изображение человека. М., 1972.

чества с позиций гуманизма, раскрытие гуманистического содержания произведений искусства какими-то гранями соприкасается с анализом концепции личности, но также не совпадает с ним.

По мнению М. С. Кагана, проблема «искусство и личность» имеет три аспекта: 1) личность как субъект художественно-творческой деятельности, 2) как объект художественно-образного познания и 3) как субъект художественного восприятия<sup>8</sup>. В данной статье нас интересует второй аспект проблемы.

В философской литературе, как известно, различаются понятия «человек» и «личность», хотя эта терминология применяется самими философами недостаточно последовательно. «Если исследования личности... нередко претендуют на значение теории человека, то, наоборот, философские исследования человека часто сбиваются в конечном счете на рассмотрение проблемы личности»<sup>9</sup>. Проблема личности обычно рассматривается как одна из проблем человека. В то же время это не есть частный вопрос по отношению к общей проблеме человека. Речь скорее идет об особом разрезе той же общей проблемы. Методологической основой изучения личности (и человека) является известное положение К. Маркса, сформулированное в «Тезисах о Фейербахе»: «...сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений».

При рассмотрении проблемы личности (и в особенности в применении к эпохе романтизма) основополагающее значение кроме шестого имеет и первый тезис о Фейербахе, в котором критикуется феербаховский и весь предшествующий (метафизический) материализм за то, что «предмет, действительность, чувственность берется только в форме *объекта*, или в форме  *созерцания*, а не как *человеческая чувственная деятельность, практика*, не субъективно»<sup>10</sup>. И далее Маркс говорит о том, что *дейтельная* сторона развивалась идеализмом (правда, абстрактно).

<sup>8</sup> «Вопросы философии», 1967, № 12, с. 127.

<sup>9</sup> Смолянинов И. Ф. Проблема человека в марксистско-ленинской философии и эстетике. Л., 1974, с. 10.

<sup>10</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 3, 1.

Это разграничение двух подходов (в «форме объекта», в одном случае, и «субъективно» — в другом) имеет прямое отношение к пониманию специфики двух эпох: Просвещения и романтизма.

Вообще личностный подход к явлениям литературы позволяет по-новому оценить отдельные этапы историко-литературного процесса. Так, если обратиться к новому времени, то выявится весьма примечательная эволюция: мыслители эпохи Возрождения выдвинули идею homo universalis, универсальную личность, т. е. целостную, всесторонне развитую, органически сочетающую плотское и духовное, личность деятельную.

Но на протяжении XVII—XVIII вв. в западноевропейском искусстве и литературе этот универсализм был утрачен. Личность стала рассматриваться одномерно: рационалистически (классицизм, разные направления литературы Просвещения), или с позиций чувства (сентиментализм), или в таком сложном комплексе, в котором отсутствуют гармония и единство (барокко). Происходит расщепление целостного образа человека, замышленного, а в какой-то мере и воплощенного в искусстве и литературе Возрождения.

Великая французская революция повлекла за собой коренную переоценку всех ценностей, в том числе и роли и места личности.

На рубеже XVIII—XIX вв. сложилась исполненная трагизма коллизия: революция провозгласила свободу личности, открыв перед нею невиданные перспективы, но эта же революция породила буржуазный порядок, дух стяжания и эгоизма, образ жизни, при котором человек оказывался более изолированным и затерянным среди множества других людей, чем когда-либо прежде.

Противоречивость самого понятия свободы личности получила отражение в философии Фихте, сыгравшей большую роль в формировании романтической идеологии. Не случайно Фр. Шлегель причислял «Наукоучение» Фихте к одной из трех величайших тенденций своего времени — наряду с Французской революцией и «Вильгельмом Мейстером» Гёте как новым типом романа. Идея творческой активности духа явилась одной из центральных в системе взглядов Фихте, отражала противоречивый смысл тех исторических перемен, кото-

рые произошли в результате Французской революции. У Фихте *Я* полагает не-*Я*. Весь внешний мир объявляется порождением *Я*. Это как бы философская метафора, передающая пафос освобождения личности от всех запретов, законов, обычаев, традиций феодального мира. И вместе с тем — выражение побеждающего буржуазного индивидуализма, когда личность возомнила себя всесильной, оправдывая собственный произвол. Эти две грани личности весьма сложно проявляются в романтической идеологии. Не менее важно понятие отчуждения, разработанное Гегелем и позднее с новых позиций — исторического материализма — осмысленное К. Марксом.

К. Маркс писал в 1844 г.: «Непосредственным следствием того, что человек отчужден от продукта своего труда, от своей жизнедеятельности, от своей родовой сущности, является *отчуждение человека от человека*... Вообще положение о том, что от человека отчуждена его родовая сущность, означает, что один человек отчужден от другого и каждый из них отчужден от человеческой сущности»<sup>11</sup>.

Уже некоторые поздние просветители и прежде всего немецкие, как бы подводящие итог идеологическому развитию XVIII в., уловили опасность, которая угрожала тому человеку разума, победу которого они предвещали.

«Благородный адвокат человечества», как его называл В. Г. Белинский, Фр. Шиллер, с огромной силой воплощавший в своих произведениях просветительский идеал человека, в середине 90-х годов XVIII в. обнаружил новый подход к судьбе личности, предвосхищая ту логику мысли, которая вскоре заявила о себе у романтиков.

Шиллера охватывает тревога. Современный человек предстает ему в двух крайностях: «здесь одичание, там расслабление», т. е. низы общества пугают его грубостью, дикостью, отсутствием сдерживающих разумных норм, а так называемые цивилизованные классы «представляют нам еще более отвратительное зрелище расслабления и порчи характера, которые возмути-

---

<sup>11</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 567.

тельны тем более, что источником их является сама культура»<sup>12</sup>.

В ходе рассуждений Шиллера о судьбе личности в современном мире характерная для XVIII в. антитеза античности и современности приобретает новый смысл. Античной целостности противопоставлены не только и не столько черты загнивающей дворянской культуры, сколько те особенности, которые являются результатом складывающихся буржуазных отношений, хотя суть их, конечно, еще не ясна немецкому поэту. По его словам порвался «внутренний союз человеческой природы, и пагубный раздор раздвоил ее гармонические силы»<sup>13</sup>.

Греческое общество Шиллер сравнивает с колонией полипов, когда каждый индивид наслаждался независимой жизнью, но в случае необходимости мог сливаться с целым. Современное же общество более сходно с часовым механизмом. Звучат тревожные строки: «Вечно прикованный к отдельному малому обломку целого, человек сам становится обломком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и, вместо того, чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки»<sup>14</sup>.

Это неприятие разделения труда, когда, по словам Шиллера, «индивиды страдают под гнетом этой мировой цели» (если даже считать, что мир в целом выигрывает от раздельного развития человеческих сил), уже подготавливает один из аспектов романтической концепции личности.

В ходе исторического развития понятие личности развивалось «как политическое, правовое и моральное понятие»<sup>15</sup>. В этом направлении работала общественная мысль XVIII в. Романтики первыми так остро ощутили, что правовые и политические нормы, утвержденные Просвещением и Французской революцией, сами

---

<sup>12</sup> Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6. М., 1957, с. 262.

<sup>13</sup> Там же, с. 265.

<sup>14</sup> Там же, с. 265—266.

<sup>15</sup> См.: Тугаринов В. П. О ценностях жизни и культуры. Л., 1960, с. 41.

по себе еще не дают гарантии для гармонического развития личности, ее возвышения и торжества.

Критерии ценности личности складывались в романтизме в ходе отрицания тех социальных тенденций, которые возобладали в послереволюционном обществе. По мнению героя «Русских ночей» В. Ф. Одоевского, опасность подстерегает человека, когда все умственные, нравственные и физические силы сосредоточены «на одно материальное направление, как бы полезно оно ни было... Односторонность есть яд нынешних обществ и тайная причина всех жалоб, смут и недоумений; когда одна ветвь живет за счет целого дерева — дерево иссыхает»<sup>16</sup>.

В разном контексте у романтиков получает развитие идея противоречивости исторического прогресса (уже прозвучавшая у ряда поздних просветителей: Руссо, Шиллера).

Мрачную картину своего времени рисует Джакомо Леопарди. Так, поэму «Отречение» итальянский романтик начинает своеобразным психологическим экспериментом: попробовать признать мир со всеми его радостями, которые прельщают многих современников. Перед нами иронически-патетическая картина капиталистического прогресса:

Наш век творит великие дела,  
Он блещет мыслью, доблестью и силой...  
...Так во всех газетах,  
Больших и малых, крупным, мелким шрифтом,  
Единогласно пишут каждый день.

*Перевод И. Тхоржевского*

Строятся железные дороги, «возросло могущество машин, реторт и склянок». Да, можно не сомневаться, что люди не будут голодать, что рабочие и крестьяне будут лучше одеваться, люди будут летать из города в город с быстротой молнии, под Темзой будет построен туннель, улицы будут хорошо освещены.

Но эти блага не уберегут людей от бедствий.

Будет литься кровь. С пронизательностью, паразитической для книжника, просидевшего все юные годы

---

<sup>16</sup> Одоевский Ф. В. Русские ночи. Л., 1976, с. 35.

над древними фолиантами, Леопарди предрекает войны из-за денег, «из-за корицы, мармелада, перца», он дает социальную характеристику современного зла:

Кто силу взял, кто завладеет властью,  
Тот обратит ее во зло другим —  
Везде, всегда: таков закон всемирный:  
Он на алмазе вырезан Судьбой;  
И не сотрут его людей усилья:  
Ни Вольтова дуга, ни лампа Деви,  
Ни Англия, при всех ее машинах,  
Ни новый век — и многоводный Ганг  
Его брошюр, политикой кипящих!

Правда, в этой острой социальной характеристике ощутим фаталистический взгляд поэта на историю. Это особенно ясно выражено в его словах:

Повсюду сильный слабого задавит,  
Бедняк придет с поклоном к богачу...  
Так было, есть и будет повсеместно  
При всяком строе...  
...И будет так, пока стоит земля...

Но окончательный приговор поэт выносит прежде всего своему времени: зло, которое он здесь изображает, — не абстрактное зло, а то самое, что порождено капиталистической цивилизацией.

Леопарди показывает, в чем именно состоит главный просчет идеологов прогресса: в забвении интересов личности.

Если, по мнению Леопарди, мировой закон таков, что над людьми во все века тяготеет злой рок, то теперь люди находят новый выход: они соглашаются, что нельзя человека сделать счастливым, но уверены, что можно на земле устроить всеобщее счастье. Отдельный индивид остается несчастным, но достигнуто благо для всех — так у Леопарди почти повторяется аргументация Шиллера: человек как личность теряет там, где выигрывает целое: история, прогресс, человечество.

В. Ф. Одоевский в близком контексте прямо называет имя английского идеолога, проповедника утилитаризма И. Бентама. Именно он сформулировал идею всеобщего счастья для человечества, якобы возникаю-

щего из суммы отдельных частных интересов. В «Русских ночах» Одоевский посвятил Бентаму большую новеллу «Город без имени» («Ночь пятая») — о том, как единомышленники английского моралиста основали на острове колонию, построили город, на главной площади которого была воздвигнута огромная статуя Бентама и на пьедестале золотыми буквами было начертано: *польза*. Итог оказался страшным: обман, подлоги, боготворение злата и полное презрение к достоинству человека <sup>17</sup>.

Один из героев «Русских ночей» — Фауст — делает попытку диалектически подойти к оценке прогресса. Он не отрицает техники, успехов в передвижении людей с помощью железных дорог: «В этом стремлении уничтожить время и пространство — чувство человеческого достоинства и его превосходство над природой» <sup>18</sup>. — говорит он. Но человек не должен концентрировать все свои умственные, нравственные и физические силы только на том, что полезно. Одоевский ссылается на исследование французского ученого М. Шевалье, которое теперь бы назвали социологическим. Наблюдения над жизнью североамериканского общества привели его к выводу, что полное следствие полезной, удобной и расчетливой жизни — неодолимая, невыносимая тоска. И «Третья ночь» заканчивается словами, исполненными горькой иронии по адресу тех, кто презрительно третирует так называемые «бесполезные порывы души»: «...человек думал закопать их в землю, законопатить хлопчатой бумагой, залить дегтем и салом, — а они являясь к нему в виде привидения: *тоски непонятной*» <sup>19</sup>.

Можно до бесконечности умножать число примеров, подтверждающих неприятие романтиками буржуазного общества.

Романтики неустанно напоминали о том, как повсюду искажены представления о подлинной ценности личности, когда на первый план выступают какие-то внешние, второстепенные признаки. Человек обозначается по своей профессии, по должности, по табелю о рангах.

Повесть А. Шамиссо «Удивительная история Петера

---

<sup>17</sup> Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 64.

<sup>18</sup> Там же, с. 35.

<sup>19</sup> Там же, с. 37.



Шлемиля» — весьма выразительная притча о полном смещении и извращении критериев ценности личности. Человек утратил свою тень. И хотя утрата эта эфемерна, невещественна, совершенно не меняет его сущности, она ставит героя вне общества.

Для себя (и читателя) он остается личностью, но окружающие его обыватели отказывают ему в этом праве. Внешний признак (тьень) для них признак ценностный, ибо всякий приличный человек должен обладать тенью — ему нельзя быть без нее, как гоголевскому герою без носа.

Еще более сложный пример смещения ценностных критериев — маленький Цахес Гофмана. Он, обладающий тремя волшебными золотыми волосками, присваивает себе достоинства и благие деяния других. Наоборот, все дурное, что совершает Цахес, приписывается окружающим. Гофману, пожалуй, с наибольшей проницательностью, чем какому-либо другому романтику, удалось в фантастической форме раскрыть трагический аспект отчуждения человека в буржуазном обществе.

Романтики не могли видеть реального выхода из трагической ситуации. Но они не успокаивались. Страстно, взволнованно — бунтуя, негодуя, а нередко и предаваясь отчаянию — они вершили поэтический суд над обществом, в котором смещались личностные категории, а само общество распадалось на бесчисленное множество отдельных — изолированных друг от друга — индивидуумов, утративших самую личностную сущность.

И отрицая это общество отчуждения, романтики создавали модель неотчужденного человека, иллюзию свободы от всякого отчуждения. Но в создании этой модели они шли разными путями, обнаруживая две крайности, две противоположные тенденции.

Одни утверждали личность как таковую, даже вне каких-либо общественных связей, создавали апофеоз личности исключительной, пытающейся диктовать свою волю и свои законы.

Одним из первых и, пожалуй, наиболее ярко воплотил в своем творчестве исключительную личность Байрон. Можно даже говорить о байроническом герое как явлении типологическом для всего европейского романтизма.

Существенно важно, что герой Байрона не просто один, но именно в своем одиночестве он ищет для себя самоутверждения. О самом Байроне и его герое В. Г. Белинский сказал: «Это личность человеческая, возмущившаяся против общего и в гордом восстании своем опершаяся на самое себя»<sup>20</sup>. В самом деле, выдающаяся личность у Байрона — это не вождь, ведущий за собой других. Он действует сам, рассчитывает только на себя. И действуя в одиночку, на свой страх, он сам решает, как ему бороться со злом. В этом действии часто проявляется трагическое несоответствие между огромностью замысла, масштабами зла, против которого бунтует герой, и случайностью той жертвы, на которую падает удар. Каин казнит Авеля, но цель его — не наказание брата, а протест против духа покорности и рабства, против самого бога, создавшего несправедливый порядок.

Для других романтиков была неприемлема позиция гордого отщепенца, они стремились воплотить идеал личности универсальной, в новом варианте возрождая мечту ренессансных мыслителей и художников. Эта модель личности наиболее яркое выражение нашла у немецких романтиков — Вакенродера, Новалиса, Гофмана, в известной мере у молодого Гейне и запечатлена в образах художников или в размышлениях о призвании художника и смысле искусства. На более позднем этапе, как бы подводя итоги исканиям немецких романтиков, Р. Вагнер писал: «Искусство — это высшее проявление гармоничной, в полном соответствии с природой развивающейся, чувственно-прекрасной личности»<sup>21</sup>.

Итак, с одной стороны, крайний индивидуализм, с другой — поиски высшей гармонии, слияния человека и мира, точнее — вбирания человеком всего многообразия мира.

Наличие двух тенденций в романтизме — индивидуалистической и антииндивидуалистической — достаточно очевидно и не раз отмечалось в литературоведении.

---

<sup>20</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, с. 479.

<sup>21</sup> Вагнер Р. Избранные статьи. М., 1935, с. 57. Разумеется, концепция личности у самого Вагнера во многом не отвечает приведенной формуле.

нии и эстетике<sup>22</sup>. Однако эта антитеза недостаточно учитывается в типологических исследованиях; еще менее изучена социальная функция разного подхода к личности в литературе романтизма.

Эти два подхода к личности не просто сосуществовали в романтизме, они развивались в борьбе. Создавалась парадоксальная ситуация (уже заложенная в философской позиции Фихте): прославление личности оборачивалось утверждением индивидуализма. Раскованное, освобожденное «Я» могло проявить себя как начало разрушительное, враждебное людям.

Личность присваивает себе права судьи и исполнителя правосудия, она сама при этом решает, что справедливо и что несправедливо, и сама формулирует кодекс возмездия. Искусство романтизма не случайно выдвигает образ благородного разбойника, мстителя-одиночки («Жан Сбогар» Ш. Нодье, «Корсар» Байрона, «Аммалат-бек» Бестужева-Марлинского, «Девушка Скюдери» Гофмана).

Если любые средства оправдывают цель, то подвиг нередко граничит со злодеянием. «Какая разница, — отмечает в записной книжке Жан Сбогар у Нодье, — между преступлением и подвигом, между казнью и апофеозом почестей»<sup>23</sup>.

Понятно, что фигура Наполеона, воспринимавшаяся во всей ее сложной реальности, полностью вписывалась в романтическую концепцию личности.

Отношение романтиков к Наполеону было весьма неодинаковым. Но в широком диапазоне оценок — от восхищения до ненависти — общим было признание исключительности его личности, огромности влияния его на судьбы мира.

Молодой Лермонтов откликается на десятилетие смерти Наполеона («Св. Елена», 1831) с несколько наивным удивлением:

Родился он игрой судьбы случайной,  
И пролетел, как буря, мимо нас;  
Он миру чужд был. Все в нем было тайной,  
День возвышенья — и паденья час!

<sup>22</sup> См., например, статью В. Ванслова в кн.: *Гармонический человек*. М., 1965.

<sup>23</sup> *Нодье Шарль*. Избранные произведения. М.—Л., 1960, с. 237.

Но вот какие слова подбирает В. Гюго, осмысляя в «Отверженных» факт поражения Наполеона при Ватерлоо: «Пробил час падения этого необыкновенного человека. Чрезмерный вес его в судьбе народов нарушал общее равновесие. Его личность сама по себе значила больше, чем все человечество в целом... На императора вознеслась жалоба небесам, и падение его было предопределено».

Он мешал богу»<sup>24</sup>.

Эти слова тем более поразительны, что роман Гюго создавался в конце 50-х годов XIX в., т. е. спустя несколько десятилетий после смерти Наполеона, когда сама романтическая концепция личности многими уже воспринималась как анахронизм.

Примечательно и другое: личность Наполеона постоянно как бы стояла перед глазами современников, как критерий или как своеобразный эталон в суждениях о романтических поэтах и романтических героях. Для Пушкина было естественно поставить рядом имена Наполеона и Байрона в стихотворении «К морю» (1824) — не только потому, что два «гения» в один год покинули мир, но потому, что оба — «властители дум» его, пушкинского, поколения.

Мицкевич считал, что «грустные мысли о человечестве и той власти, которую может обрести над ним один сильный и гениальный человек», составляют основную идею поэм Байрона<sup>25</sup>. В той же статье Мицкевича приводится мнение о том, что некоторые черты байроновского Корсара списаны с Наполеона.

Можно сказать, что осуждение Наполеона (не бонапартизма как политической доктрины, а именно прав и претензий отдельной личности) явилось одним из аспектов критики романтического индивидуализма.

В романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» имя Наполеона парадоксально вписывается в ход рассуждений Раскольникова для оправдания (и даже обоснования) его преступления. И всем ходом повествования писатель бескомпромиссно отвергает претензии отдельной личности вершить суд по своему произволу. Надо при этом отметить, что Достоевский

---

<sup>24</sup> Гюго В. Собр. соч. в 15-ти т., т. 6. М., 1954, с. 380.

<sup>25</sup> Мицкевич А. Собр. соч. в 5-ти т., т. 4. М., 1954, с. 63.

отнюдь не отбрасывал традиции романтизма в целом. Достаточно напомнить и о его пристальном интересе к Гофману, и о высокой оценке им романа В. Гюго «Отверженные». Но он не принимал Байрона, ибо отвергал индивидуалистический максимализм романтиков.

Эта позиция Достоевского, когда в разное время им развенчиваются оба «властителя дум» пушкинской поры — и Наполеон и Байрон,— подтверждает, как ясно он различал разные концепции романтической личности и как чутко улавливал опасный смысл романтического индивидуализма.

Между тем в историко-литературных трудах недостаточно акцентируется, например, тот факт, что, связанные дружбой и придерживавшиеся сходных политических взглядов, Шелли и Байрон принадлежали к разным типам романтизма, если исходить из тех моделей личности, которые они представляли в своем творчестве.

Шелли отчетливо понимал, что сама исключительность, незаурядность личности неотвратимо вела к ее изоляции — возникала непреодолимая дистанция, отделяющая ее от окружающих. В предисловии к поэме «Юлиан и Маддало» Шелли писал о своем герое: «...его слабость заключается в его гордости: из сопоставления своего необыкновенного ума с жалкими умами, его окружающими, он выводит не покидающее его представление о ничтожестве человеческой жизни»<sup>28</sup>.

В том же смысле обрисован Маддало в самой поэме:

Но друг мой, в темной гордости своей,  
Ждал только зла ото всего земного.  
Он чувствовал, что все пред ним мертво,  
Что он других превысил красотой,  
И кажется, орлиный дух его  
Был поражен глубокой слепотою  
От созерцанья блеска своего.

*Перевод К. Д. Бальмонта*

А ведь известно, что прототипом Маддало был Байрон — друг и одновременно антипод по умонастроению. Характеристика Маддало—Байрона очень близка краткой

---

<sup>28</sup> Шелли. Полн. собр. соч., в переводе К. Д. Бальмонта, т. 2. СПб., 1904, с. 304.

формуле Пушкина: «Байрон, гордости поэт». Вообще восприятие английского поэта в России — очень разное на разных этапах — примечательно и оценкой типа романтической личности.

Сложность проблемы состоит, однако, в том, что индивидуализм Байрона был мятежным, его герои — одиночки-бунтари, и потому отрицание данной структуры личности могло означать и неприятие бунта, протеста, борьбы.

Как уже отмечено выше, антитезой замкнутости в своем «я» была идея универсальности романтической личности. Теоретически эта мысль была обоснована ранними немецкими романтиками, в частности Вакенродером и Фр. Шлегелем. Знаменитая шутка Шлегеля о том, что романтический поэт говорит обо всех вещах и еще о некоторых, выражала мысль о широте восприятия мира, о стремлении охватить все многообразие жизни.

Вакенродер иронически писал о тех недалеких людях, которые, например, не понимают, что на земном шаре существуют антиподы и что сами они — антиподы: «Они всегда почитают место, где они находятся, центром тяготения для целого, и духу их недостает крыльев, чтобы облететь весь земной шар и единым взором охватить утвержденное в себе самом целое»<sup>27</sup>.

Это один из примеров того, как диалектична мысль романтиков. Цельность личности художника осмысливается и в ее отношении к внешнему миру. Личность не пассивна, она не просто вбирает в себя мир, она осмысляет его, придает картине мира единство, но это единство не должно быть произвольным, оно само определяется широтой восприятия.

Разумеется, идея цельной гармонической личности могла найти у романтиков только утопическое, иллюзорное воплощение.

Это могла быть иллюзия слияния человека и природы (Вордсворт, Эйхендорф), идея грядущей победы над всеми формами гнета (Шелли), наконец, старая руссоистская утопия естественного человека, трансформированная в новых условиях (Ж. Санд). Но чаще всего — у Китса, Гофмана, Новалиса — эта мечта воплощается в образе художника.

---

<sup>27</sup> Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 154.

Неординарность, исключительность художественной натуры проявляются в том, что художник — это человек, который не заражен теми пороками, которыми отмечено современное общество: корыстью, угодничеством, мелким тщеславием, трусостью, лицемерием. Романтическая антитеза «художник и толпа» расшифровывается как «художник и обыватели», «художник и торгаши», иначе говоря «художник и буржуазное общество». Он противостоит не миру вообще, а совершенно конкретным историческим формам бытия.

Один из парадоксов философского романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» состоит в том, что вся книга исполнена движения, поисков, хотя она обращена к далекому прошлому, изображает, казалось бы, стабильный мир средних веков. Правда, активность героя Новалиса своеобразна. Она не связана с общественными движениями современности (в отличие, например, от «Гипериона» Гельдерлина). Она протекает в условной полусказочной обстановке. Это — тоже своеобразный миф о человеке. Генрих стремится проникнуть в тайны природы, тайны истории, его равно волнует горное дело и поэзия, он приобщается к миру Востока, — и все вместе составляет тот «универсум», к познанию которого стремились романтики.

Одной из форм постижения гармонии была романтическая ирония. По замыслу Фр. Шлегеля, «она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловно необходима»<sup>28</sup>.

Но романтическая ирония, призванная создавать иллюзию универсальности, тут же ее и разрушала. У Гофмана и Гейне это саморазрушение всяческих иллюзий посредством иронии стало одним из могучих художественных средств изображения трагической дисгармонии мира.

Таким образом, универсальность, к которой стремились многие романтики, оказывалась иллюзорной. По существу вся история романтизма — история создания и разрушения иллюзий. Порыв сочетается с разочарованием, восторг сменяется отчаянием. Презрение к окру-

---

<sup>28</sup> Литературная теория немецкого романтизма, с. 176.

жающей прозе порождало мечту об универсальном человеке, но эта же проза властно утверждала свои права и разрушала эту мечту.

Здесь есть аналогии с эпохой Возрождения, но и существенные отличия. Homo universalis художников Возрождения был также в известной мере утопичен — и все же тогда были найдены и воплощены реальные черты человека этой бурной эпохи, порождавшей, по словам Энгельса, «титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености»<sup>29</sup>.

Романтики строили свою концепцию многосторонне развитой личности прежде всего на отрицании, по контрасту с реальным существованием отчужденного человека. В окружающем их мире они видели не прототипы, а своего рода антитипы: мещан, эгоистов, рабов пользы<sup>30</sup>.

И романтики вносили еще одну важную поправку в модель человека Ренессанса: титанизм и универсальность у них не только не совпадали, а стали соотноситься с разными типами личности. То, что угадывалось в период кризиса ренессансного гуманизма и уже нашло отражение в трагедиях Шекспира, теперь было подтверждено опытом исторического развития, обнажившего опасную природу буржуазного индивидуализма.

Две модели личности, созданные романтиками, не исчерпывают всего многообразия их художественной антропологии. Но, выделенные на двух флангах литературы, они дают дополнительный критерий в оценке этого многообразия.

\* \* \*

Мыслители и писатели XIX в., выступившие после романтиков, проявили немало полемического рвения, чтобы поколебать авторитет романтиков, поставив под сомнение и те критерии личности, которые были ими выдвинуты.

<sup>29</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 346.

<sup>30</sup> Спорный в литературоведении вопрос о том, в какой мере категорию типического можно распространять и на произведения романтиков, выходит за рамки данной статьи. Несомненно, что ведущим для литературы романтизма был характер исключительный (нередко в обстоятельствах исключительных), противостоящий всему типичному для буржуазного общества. Но это не исключало того, что романтик по-своему типизировал черты отрицаемого им мира.



Однако романтизм явился закономерным этапом в развитии европейских литератур и шире — европейской культуры. Идеи и образы романтиков не просто принадлежат истории — они прочно вошли в основной фонд и современной культуры. Конечно, их дальнейшая судьба была непростой — перед лицом новых проблем, стоявших перед обществом и перед литературой, наследие романтизма раскрывалось разными гранями.

Можно выделить два аспекта в осмыслении этого наследия. Один касается собственно художественного развития, другой связан с общеидеологическими проблемами.

В эстетическом плане особый интерес романтиков к запросам и возможностям личности привел к поискам новых художественных средств в изображении душевного мира. После известной прямолинейности просветителей в раскрытии человеческого характера романтики показали своего героя в борении противоречивых чувств, в контрастном столкновении добра и зла. В этих контрастах нередко проявлялись условность и заданность романтического характера, нарочитая подчеркнутость его исключительной натуры. Но тем острее и ярче раскрывались страсти, бушевавшие в груди героя, готового «обняться с бурей», как лермонтовский Мцыри, или в отчаянии бегущего на берега Миссисипи шатобрианова Рене.

Смелое вторжение романтиков в мир человеческих страстей открывало дорогу новым художественным открытиям, уже в сфере реализма. Стендаль, как и Шатобриан, изображал страсти, но изображал их иначе: «Я стараюсь рассказывать о том, что происходит в сердце: 1) правдиво; 2) ясно», — писал он. Это был реализм, впитавший в себя опыт романтизма.

Личность автономная вписана в реальную обстановку, глубокий, почти научный, анализ среды пришел на смену красочному изображению «местного колорита», более того, именно социальная среда позволяет понять характер и направление человеческих страстей.

Таким образом, пристальное внимание романтиков к тайнам человеческого «я», сыграло существенную роль в подготовке тех завоеваний, которыми отмечены книги мастеров психологического реализма XIX—XX вв.

Но путь к психологическому реализму был лишь

опосредованно связан с романтической концепцией личности.

Не менее существенно, что исторический опыт романтиков непосредственно привлекался в размышлениях писателей о содержании понятия личности, о границах ее воли и способности к самоутверждению, как это показывает уже пример Достоевского.

Более того (и это следует подчеркнуть), когда современные писатели Запада обращаются к наследию романтиков, то, кроме профессиональных проблем метода и стиля, обостренный интерес вызывает не столько социально-политическая позиция того или иного романика (она во многом стала достоянием истории), а именно романтическая концепция личности.

И это понятно: в современных литературах мира полемика вокруг проблемы человека необычайно обострилась, отражая общий накал идеологической борьбы.

«Описывать людей до сей поры было невозможно, так как неизвестно было, что есть человек»<sup>31</sup>, — так звучал один из фрагментов Гюлелиса. Но и спустя полтора столетия многие писатели повторяют тот же вопрос. В романе-притче Веркора «Люди или животные» (1952) рисуется парадоксальная ситуация, когда открыта новая порода живых существ и никто не может дать точного ответа на вопрос, люди это или животные, — по одной простой причине — нет точного определения и научного критерия для определения, что такое человек. Особую остроту проблемы принесла с собой научно-техническая революция — на Западе с нею связываются самые мрачные прогнозы. «Я утверждаю, — говорит герой романа М. Фриша «Homo faber», — робот познает мир точнее, чем мы, он больше нас знает о будущем, ибо высчитает его, он не рассуждает и не мечтает, а руководствуется полученными данными и не может ошибиться: робот не нуждается в предчувствиях». Писатель с общегуманистических позиций стремится предупредить мир о грозящей опасности превращения человека в раба созданной им техники.

Проницательность романтиков на раннем этапе буржуазного общества поразительна: они ведь предвидели этого робота. Стоит вспомнить о куклах и автоматах

---

<sup>31</sup> Литературная теория немецкого романтизма, с. 141.

Э. Т. А. Гофмана! Поэтому так остросовременен пафос универсальности, которым были охвачены многие романтические писатели.

Разумеется, нельзя прямолинейно соотносить два типа личности — индивидуалистической и универсальной — с конкретными общественными концепциями нашего времени. И, например, если индивидуализм в наше время выльется в левацкую политическую практику, мы не должны обязательно находить для нее родословную у романтиков. Но мы все же вспомним: они первыми представили личность, которая опирается только на себя и сама для себя создает законы. И мы знаем, какие это таит опасности. К чести романтиков надо отметить, что эта исключительная личность была личностью одухотворенной, она обладала силой духа, — в этом смысле весь романтизм резко полемичен против всяких проявлений бездуховности, голого физиологизма.

В современной идеологической борьбе буржуазной антропологии противостоит концепция личности в литературе стран социализма, утверждающей человека как созидателя и активного участника борьбы народов за переустройство жизни.

В решении задач нравственного воспитания наша литература по-новому оценивает и многовековой опыт мыслителей и художников прошлого, искавших ответа на вопрос о смысле человеческого существования, о роли и характере личности.

*Д. М. Урнов*  
ПАРАДОКСЫ ПРИСТАЛЬНОГО ЧТЕНИЯ

В рецензиях на новые критические книги, выходящие в Англии и США, обращает на себя внимание однотипность замечаний, в частности, постоянное указание на то, что выдержки из анализируемого текста не подкрепляют общих положений. Цитаты расходятся с идеями и — настолько, что возникает впечатление, будто критик анализировал не тот текст... Все это парадоксально, если учесть, что внимание к тексту — ведущая тенденция современного англо-американского литературоведения и критики. Считается, что некогда критика писала всего лишь «по поводу» литературы, зато теперь художественные произведения рассматриваются пристально и по существу. Мы понимаем, что в пределах даже самого плодотворного направления могут обнаруживаться тупики, но как же получилось, что связь анализа и оценки сделалась в англо-американском литературоведении редкостью<sup>1</sup>, если к укреплению этой связи устремлены основные усилия исследователей?

У нас уже немало написано об издержках бурно развивающейся на Западе так называемой «критической промышленности». Но, как правило, издержки эти рассматриваются уже на этапе последствий, поветрий, подражания. А когда касаются основоположников, то при критическом разборе их установок тем не менее подчеркиваются «тонкость и точность» конкретного анализа<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «У него оценки вытекают из анализа — редкое достоинство при современном пристальном чтении», — пишет известный американский литературовед Уэйн Бут, рецензируя в литературном приложении к «Таймс» книгу английского литературоведа Джона Бейли (см.: TLS, 1976, 23 July, p. 914).

<sup>2</sup> Такого мнения придерживаются не только наши специалисты, но, например, и Роберт Вейман (см.: История литературы и мифоло-

Давайте, однако, присмотримся, как относились к тексту именно «отцы», родоначальники «пристального чтения». И едва только будет поставлен вопрос, мы получим у самих же англо-американских литературоведов парадоксальный ответ: «Ведь так и осталось не ясным, что Элиот понимал под анализом... Мнение о том, будто Ливис фундаментально исследовал тексты, это всего лишь солидная легенда»<sup>3</sup>. Вместе с тем, о том же Ливисе, кембриджском профессоре, занимавшем кафедру в течение тридцати лет, говорится: «Нет, пожалуй, во всем Соединенном королевстве ни одного отделения английской литературы, где не работали бы его ученики»<sup>4</sup>.

Рассмотрим «странный случай» с профессором Ливисом.

\* \* \*

Ф. Р. Ливиса (р. 1895) называют обычно в ряду ключевых имен. Это не глава какой-то одной школы, а один из представителей наиболее общего направления, взятого англо-американской критикой в течение последних десятилетий, положившего в основу слово, текст, короче, «пристальный анализ». Понятия, постоянно употребляемые Ливисом, это — «точность», «объективность», «строгая научность». «Литературная критика состоит не в мистическом постижении, а в последовательном изучении», — в разных вариантах эта мысль проводилась на страницах кембриджского журнала «Скрютини» («Исследование», 1932—1953), выходившего под руководством Ливиса<sup>5</sup>. Итогом деятельности

---

гия. М., «Прогресс», 1975, с. 69) или Макс Верли (Общее литературоведение. М., 1957, с. 104).

<sup>3</sup> Книга, где это сказано, вовсе не эпатаж и не сенсация, это обзор основных тенденций английской критики, выдержавший два издания, в том числе одно массовое, по которому мы и цитируем: *Watson George. The literary critics* (1962). Penguin, 1968, p. 178, 208.

<sup>4</sup> Там же, с. 208. По случаю ухода профессора Ливиса на пенсию журнал «Энкаунтер», являющийся фактически международным, поместил статью известного американского критика Джорджа Стейнера. «Завершилась эпоха», — сказано было в статье (1962, май).

<sup>5</sup> *A Selection from Scrutiny. Compiled by F. R. Leavis. Cambridge University Press, 1968, v. I, p. 25.*

«Скрютины» явились прежде всего работы его вдохновителя — «Преемственность» (1933), «Переоценка» (1936) и, наконец, «Великая традиция» (1948). «За нормы в критике» — так назывался сборник под редакцией Ливиса, обозначивший основное направление общих усилий. Методология, стиль и даже заглавия работ Ливиса вошли в критический обиход. Англичане устанавливают преемственность, занимаются переоценкой, строят великую традицию — все это, так сказать, в ливисовском смысле. И, конечно, «скрютинизируют», то есть подвергают литературные произведения разбору так, как тому учил Ливис.

Оставив кафедру в Кембридже, Ливис с литературного поля деятельности не ушел. Напротив, в последние годы он выступает активно как никогда. К «Американским лекциям» (1969), недавно вышедшим «Критическим письмам» (1974), материалам из «Скрютины» следует добавить монографию о Диккенсе и массовые переиздания старых его работ, а также получившую широкий отклик полемику о так называемых двух культурах (гуманитарной и технической) и по вопросам образования (оппонентами Ливиса выступали известный писатель Чарльз Сноу и видный государственный деятель в области просвещения Лорд Аннан)<sup>6</sup>.

Профессор Ливис стал особой проблемой не только критики, литературоведения, но английской культурной жизни в целом. В спорах вокруг Ливиса порядочно пустого шума. И сам Ливис, имея обыкновение, как говорят о нем, «высказывать верные вещи неверным тоном», постоянно подливает полемического масла в рекламный огонь. Но можно согласиться с американским критиком Лайонелом Триллингом: вынесем за скобки наносное — и останется все же то, что Ливис в самом деле хочет сказать<sup>7</sup>.

Ливис ведет борьбу против так называемой им «организованной культуры». Это, в частности, поэзия, беллетристика и драма, создаваемая в духе конструктивноствующей «литературы для критики». Сделанная в

<sup>6</sup> Одну сторону в этой полемике мы уже выслушали — см.: Сноу Ч. П. Две культуры. М., «Прогресс», 1973.

<sup>7</sup> Это мнение Триллинга высказал в своей книге «По ту сторону культуры» (1965), подводя итоги полемики между Сноу и Ливисом о «двух культурах».

расчете на анализ, такая литература и подвергается соответствующему анализу. Например, считающейся романисткой-философом Айрис Мердок отводится специальный номер журнала «Этюды по современной литературе», в котором развернута панорама всевозможных критических ухищрений на рассчитанном для этого материале.

«Психологические и философские слои романов Айрис Мердок уже почти полностью исследованы,— пишет автор одной из статей,— но аспекты мифологические и исторические, для этих романов не менее существенные, до сих пор упускались из виду»<sup>8</sup>.

Что это значит? Чем измеряется существенность и глубина «слоев» или «уровней»? Ведь речь идет всего-навсего о совершенно очевидной символической. Ничего на историческом и мифологическом уровне Айрис Мердок не создает, она всего лишь обозначает с помощью мифологических и исторических аллюзий некоторые свои идеи. Точно так же структуры романов Айрис Мердок, на разбор которых тратятся усилия в других статьях, в сущности не представляют исследовательской проблемы: структуры эти построены в точности по тем же рецептам, по каким их и анализируют. Это две взаимодействующие сферы. Сплоченные единством своей культурно-психической организации, которая определяется однотипностью воспитания, образования, литературной среды, словом, из поколения в поколение прививаемыми нормами и стандартами мышления, сплоченные через все то же однородное представление о литературе, эти сферы оказываются в настоящее время (с точки зрения Ливиса) всепоглощающими. И они, по его выражению,

---

<sup>8</sup> Kennedy Alice P. The mythic history of a Severed Head.— «Modern Fiction Studies», 1969, N 3, p. 383. Точно такими же разборами заполнен специальный номер журнала «Critique Studies in Modern fiction», 1973, N 1, посвященный Маргарет Драббл, Джойс Кэрролл Оутс и опять-таки Айрис Мердок. По поводу подобной критической продукции раздался прямо-таки панический вопль со страниц литературного приложения к «Таймс» — в статье оксфордского преподавателя и критика Питера Конрада (22 марта 1974 г.). Не менее интересны отклики на эту статью, помещенные в том же «Таймс» (29 марта). Конраду стали возражать по частностям, с ним стали спорить так, будто он с кем-либо спорил. Он же не спорил, а кричал «караул!» при виде безграничного и по размаху и по бесплодию мудрствования над литературой — мудрствования, которое Конрад назвал своего рода «научной фантастикой», только лишенной занимательности, творческой содержательности.

«не содержат, не могут позволить себе содержать» ничего, что не отвечало бы их природе.

Давая характеристику этой «организованной культуре», Ливис писал: «Если мой очерк ее основной тенденции и замкнутости покажется кому-то преувеличением, то в таком случае я рекомендую прочесть две брошюры, изданные Британским Советом: «Поэзия после 1939 года» Стивена Спендера и «Проза после 1939 года» Джона Гейворда». Так писал Ливис в 1950 г. в послесловии к переизданию своей старой книги «Новые веяния в английской поэзии» (1932). Послесловие подводило итоги за двадцать лет. С тех пор оно переиздается уже без изменений, что подчеркивает постоянство авторской позиции.

«Мой друг, занимающий кафедру английской литературы на континенте,— рассказывал в этом послесловии Ливис,— жаловался мне не так давно, что он убедился в невозможности поставить под сомнение ходячие оценки стихов современных английских поэтов. Люди, занимающиеся изучением английской литературы, говорил он, спрашивали меня, что я думаю о Стивене Спендере, Дилане Томасе, Эдит Ситвел, и когда я отвечал, оказывалось, что я веду себя недостойно, пачкаю собственное гнездо! Зато они все знают точно. Они знают факты, а эти репутации считаются фактами основополагающими, столь же безусловными, как и вообще все то, что они знают о литературе. Кто же распространяет, кто учреждает эти оценки? Нужно ли говорить? Те, кто учреждает эти оценки в Англии, встречают на континенте своих двойников: система общеевропейская. Я же,— заключает Ф. Р. Ливис,— протянул ему очередной номер влиятельного американского журнала, по которому можно было судить о том, что та же система включает и Америку»<sup>9</sup>.

Итак, интеллектуальная элита, занявшая, по мнению кембриджского профессора, вакантное место культуры подлинной. Что же касается современных английских писателей, то всех их Ливис считает писателями всего лишь «по положению», то есть в отличие от писателей по призванию только исполняющими роль, занимающи-

---

<sup>9</sup> *Leavis F. R.* New bearings in English poetry (1932). Penguin, 1963, p. 187—189.



ми место подлинных художников. А «великая традиция» Ливиса — это прежде всего нечто отборное, замкнутое. Ливис сужает подлинную английскую прозу до нескольких имен. От Джейн Остин, знаменующей у Ливиса начало «великой традиции», совершается прыжок во вторую половину XIX столетия — через Вальтера Скотта, Диккенса, Теккерея — к Джордж Элиот, затем еще прыжок, оставляющий где-то внизу Мередита, Томаса Гарди, Тrolлопа, Г. Дж. Уэллса, — к Генри Джеймсу и Джозефу Конраду. На этом, собственно, «великая традиция» прекращается. В английской литературе XX в. Ливис различает уже лишь одну фигуру, приближающуюся к уровню «великой традиции», — Д. Г. Лоуренс. Правда, еще в предисловии к «Великой традиции» Ливисом было подчеркнуто, что никогда он этого не утверждал. «Американские лекции» 1968 г. он прямо начал с заявления, что его упорно не хотят понимать.

Понять Ливиса в самом деле нелегко. Пишет он трудно, путанно. Последовательного изложения концепций у него нет. Есть снабженные многозначительно туманными оговорками и объединенные в книги разрозненные статьи и заметки. В то же время понять Ливиса можно и довольно просто: он — против, вообще против, он взял на себя роль крайне нелицеприятного критика, сокрушающего любые авторитеты. «Он является... нет, я сказать этого не могу, но сам он думает, что является писателем», — так судит о современниках Ливис. Так он спорил со Сноу о «двух культурах», а в «Критических письмах» и в подборке статей из «Скрютини» в отношении целого ряда известных и признанных имен он дает понять, что все это авторитеты лишь «по положению», все это из тех, кто главным образом сам о себе думает, «будто является» (Филип Тойнби — критиком, Стивен Спендер или Сесиль Дей Льюис — поэтами, и т. п.).

Надо отметить, что критической придирчивости Ливиса не избежал сам Т. С. Элиот (1888—1965), который играл в англо-американском литературном мире роль некоего «диктатора». Испытавший в свое время его влияние, Ливис разошелся и с Элиотом. «Он стал частью общепринятого», — пояснил Ливис причины разрыва.

Да, Ливис против «общепринятого» и выдаваемого (или выдающего себя) за «культуру», «литературу»,

за «подлинное», «настоящее», «серьезное»<sup>10</sup>. Но что при этом получается у самого Ливиса? Преследуя так называемую «организованную культуру» во имя того, что считалось бы культурой истинной, разя с известной неотразимостью духовный стандарт, пробирающийся путями какой-то неисповедимой организации широкого мнения к славе, показывая, как в самом деле важна для такой «культуры» организация, позволяющая замкнуться и расположить внутри себя своих «великих» и «тоже великих», — совершая все это, собирая, кажется, силы, чтобы произнести в самом деле отрезвляющее слово о творчестве, Ливис вместо этого разворачивает ту же логику: «Кольридж был гораздо одареннее Мэтью Арнольда, но ничто из написанного им не может, в отличие от лучших произведений Арнольда, считаться классикой» (статьи из «Скрытки», т. I, с. 278). Сколь ни значителен сам по себе Мэтью Арнольд, тут важнее всего «но», противопоставляющее некие спокойные заслуги дарованию. Показательны имена, отобранные Ливисом в «великую традицию», но, пожалуй, еще более характерны те, которые у Ливиса из «великой традиции» исключены. Ни Дефо, ни Свифт, ни Стерн здесь не значатся. Упомянут Фильдинг, и то лишь как промежуточное, «вспомогательное» звено. «Он до некоторой степени подготовил появление Джейн Остин»<sup>11</sup>.

Казалось бы, Ливис занимает в самом деле особую позицию, противостоящую наукообразной возне вокруг литературы. Вроде бы он стоит одиноким и живым укором и «сознательно-серьезным» писателям и не менее «сознательно-серьезным» критикам. Однако, присмотревшись к его употреблению слова «серьезный», можно убедиться, насколько и Ливис причастен ко все той же системе самодовлеющей критики, не исследующей, а приспособляющей к себе литературу. Третируемые Ливисом литераторы занимаются таким приспособлением преимущественно в границах новейшей словесности, сам же он делает это с классикой.

Как получилось, что «великая традиция», предложенная Ливисом, не включила ни одного великого анг-

<sup>10</sup> Против всего того, что называется по-английски *establishment* — общепринятый, сословно замкнутый, выдвинувшийся, благополучный, официальный.

<sup>11</sup> *Leavis F. R. The great tradition* (1948). Penguin, 1968, p. 4.

лийского писателя? А именно в итоге специфического применения критерия «серьезности». В особенности отразилось это на Диккенсе, ибо речь шла о литературе XIX столетия, и великие писатели предшествующих эпох, в частности Дефо, исключались Ливисом из его «великой традиции» походя. Исключение Диккенса было все-таки специально оговорено. «Зрелый ум,— писал Ливис,— не найдет, как правило, у Диккенса стимула к особой выдержанной серьезности». Предпочтение Ливис отдавал «совершенству такого рода в произведениях литературы, какое большей частью не связывается с Диккенсом; это совершенство, оснащенное непрерывной, полной серьезностью, а таковая в писаниях Диккенса встречается крайне редко»<sup>12</sup>.

Оспаривать точку зрения Ливиса на творчество Диккенса просто уже поздно: сам автор «Великой традиции» выпустил в соавторстве с К. Д. Ливис монографию «Диккенс-романист» (1970), задача которой «как можно прочнее укрепить убеждение в том, что Диккенс является одним из величайших писателей-творцов; что с интеллектом, достойным творческого гения, он продемонстрировал сознательную преданность своему искусству, сделавшись если и слишком популярным и плодовитым, но в то же время глубоким, серьезным и удивительно изобретательным романистом, и что именно поэтому заслуживает он такого внимания критики, какого до сих пор ему не уделялось»<sup>13</sup>.

Рецензенты, для которых эта книга представляла удобную мишень, уж, конечно, извлекли из всей ситуации Диккенс — Ливисы наивозможную выгоду. Показать очевидные, даже оговорками не защищенные противоречия между «Великой традицией» и монографией о Диккенсе было не трудно. Однако эти противоречия следует главным образом отнести за счет полемики, они

<sup>12</sup> *Leavis F. R.* The great tradition, p. 19, 22.

<sup>13</sup> *Leavis F. R. & Q. D.* Dickens, the Novelist. London. 1970, p. IX.

Прежних своих замечаний в адрес Диккенса Ф. Р. Ливис и не вспоминает, он вовсе не пересматривает своего прежнего отношения к Диккенсу, но, как ни в чем не бывало, высказывает новую точку зрения, противоположную прежней. Этот маневр унаследован от Элиота: точка зрения меняется, неизменным остается тон, безапелляционный. Таким же образом и тем же тоном Ливис устранил свои разногласия с Элиотом, придав ему «статус классика».

являются своего рода издержками полемики. В сущности же Ливис не противоречит себе, он остался до конца последовательным. Он не переменял своего отношения к Диккенсу, он переменял самого Диккенса. Ливис «оценил» Диккенса, и в результате получилось у него то, что ему было нужно: «серьезный и сознательный» художник. В процессе критической «переоценки» Диккенс прежний, страдавший отсутствием «глубокой творческой ответственности» («Великая традиция»), обрел «интеллект, свойственный гению» («Диккенс — романист»). Таким образом, все, что сделал Ливис, заключается в том, что «серьезно-сознательного» писателя он вычитал и из Диккенса.

Книга, канонизирующая Диккенса, была написана так, будто «Великой традиции», где Диккенс третиrowался, никто и не писал. Тем же каноническим тоном, каким некогда говорилось, что Диккенс «не серьезен», теперь провозглашалось противоположное. Но главное, конечно, в существе дела, хотя и тон, как уже сказано, играл роль важную. Все же самое главное в том, что к новым оценкам исследователь пришел старыми методами.

Если бы это был Ливис, сам по себе Ливис, то в конце концов с кем не бывает, на всякого мудреца довольно простоты. Однако это не просто критик и ученый, хотя бы и крупный. Это ориентир, специалист, который рассуждает, отдавая себе отчет в том, что поистине каждая интонация и всякая запятая в его работе будут приняты к сведению как нечто в своем роде образцовое и обязательное. Пишущий знает это. Рассчитывает на это. Он пишет и поступает так потому, что считает нужным поступить именно так. Тут нет ни малейших случайностей. И самый этот критический произвол, учиненный над Диккенсом, есть метод, предлагаемый на нынешний день влиятельнейшим авторитетом.

Что же это за метод в конце концов? Как читает профессор Ливис?

«Великая традиция»: «...можно видеть диккенсовское влияние в том, как у Конрада используется мелодрама, или то, что у Диккенса было бы мелодрамой, поскольку Конрад добивается в этом полной значительности, глубоко серьезной по своему характеру» (с. 30).

Перевод есть, конечно, перевод. Однако обратить внимание важно на все. На подбор слов, в особенности таких, как «серьезность» и «значительность», которые становятся потом терминами; на сквозную и, так сказать, систематическую затрудненность речи, последовательное косноязычие,— это в свою очередь приобретает силу закона, становится своего рода хорошим критическим тоном, как будто писать о литературе нормальным языком для специалиста, «серьезного специалиста» или, как часто говорит Ливис, «человека, серьезно заинтересованного в литературе», просто недопустимо. Короче, с манеры начинается метод, с того, как судит о литературе пишущий. И это «как», оказывается, по-своему целенно от подбора слов до системы оценок.

«Причина не включения Диккенса в ряд великих романистов,— продолжал тогда Ливис,— самообнаруживается в последней фразе (о «значительности».— Д. У.). Род величия, о котором у нас идет речь, нами определен уже достаточно. То, что Диккенс обладал гением и остается среди классиков, вне сомнения. Но это гений великого развлекателя, а большей частью Диккенс не имел как художник ответственности более глубокой, чем предполагается в нижеследующем описании. Превознеся невероятно Диккенса в своих «Английских монологах», Сантаяна в заключение сказал: «В каждом доме, где только слышится английская речь на четырех континентах, взрослые и дети считают за благо открывать по вечерам книги Диккенса». Замечание верное и существенное. Зрелый ум не находит, как правило, в Диккенсе стимула к особой выдержанной серьезности. Я могу назвать только одну из его книг, в которой его заметный творческий гений подчинен полному контролю во имя создания единой и организованной значительности, это — «Тяжелые времена», которые, видимо, в силу своей необычности и сравнительно скромного масштаба, подверглись недосмотру в плане признания как произведения великого, каковым этот роман и является. Этот роман или произведение искусства обладает совершенством, какое мы не связываем с Диккенсом, это совершенство выдержанной и полной серьезности, а таковая в его писаниях встречается лишь в одном случае. Хотя по размеру «Тяжелые времена» составляют полнометражный современный роман, для Диккенса это

немного, и это не оставило места для его обычных утомляющих повторений и рыхлой перегруженности. При этом ясно, что тут Диккенс и не испытывал в них нужды, он был слишком настойчиво захвачен своими темами, темы сами по себе были слишком богаты, и слишком плотно сплетены во всем своем разнообразии, и слишком внушительны. Некоторые ключевые черты викторианской цивилизации как бы сами собой прояснились для него с неотразимой силой, воплощенные в конкретных проявлениях, обнаруживших перед ним связи и значения, которые он никогда прежде так отчетливо не осознавал. Сюжет совершенен; символические и репрезентативные ценности имеют силу неизбежности, и, одновременно столь простые, они дают все новые оттенки по мере того, как естественно своим исторически-убедительным путем движется действие» (с. 30—31).

Выдержка, может быть, громоздка, но зато уж в ней всё. В этом отрывке уместилась позиция, имеющая большое влияние. Вот он, решающий «поворот винта». Великий писатель устраняется из «великих», а сравнительно второстепенная и уж во всяком случае не лучшая его книга объявляется «единственно значительной», и — самые признаки этой «значительности», и — язык, язык!

Читая Ливиса, читающий вообще по-английски вынужден заглядывать то и дело в словарь, чтобы даже у распространенных слов отыскать редкие значения. Всякое слово как бы нарочно выискано, может быть даже автор сам их так и выискивал, по словарю. В конце концов читателю не важно, откуда и как добыты эти слова, но почему они так и оставлены торчать поперек читательской дороги?

Что ж, все это можно было бы и объяснить, и понять, и, в своей системе, оправдать. В конечном счете важна суть дела, а по существу Ливис заговорил тогда о вещах поистине серьезных. Пришло время (таков был его пафос) свести критические концы с концами. Надо, принимаясь за критический разбор, в первую очередь отличать литературу от заведомой нелитературы, потуги и манерность — от прозы, подлинной прозы. Именно на крупных, великих примерах необходимо показать, где творчество, а где, хотя бы и у Диккенса, ремесло.

инерция, проигрыш дежурных мотивов. «Я знаю,— так и говорил Ливис,— с какой стороны на меня станут нападать». Он предусмотрел едва ли не все возражения, какие могла вызвать его книга при заведомом нежелании понять, о чем автор пытается всеми силами вести речь. Конечно, он предвидел, что посягательства на «величие Диккенса» будут оспаривать. Одно только, кажется, не предусмотрел тогда Ливис, а именно, что сделает это он сам.

В книге «Диккенс — романист»<sup>14</sup> теперь читаем: «Именно поэтому заслуживает он такого внимания критики, какого до сих пор ему не уделялось («Кем?» — спрашивают в этом месте рецензенты.— Д. У.). Мы хотели бы сделать отныне невозможным для какого-либо академического авторитета считать, будто он, «разбирая» им классифицированные «диккенсовские типы» с фальшивой проникновенностью, воздаст должным и достаточным образом дань его творческому дару, или же сделать невозможным для интеллектуала-ученого, для интеллектуала-публициста, равно как и для них обоих, уверять нас с заправской легковесностью, что Диккенс, конечно, гений, но его линия всего лишь развлекательная, а потому обращаться к анализу его искусства с помощью средств, предполагающих наличие заметных интеллектуальных способностей, есть очевидный абсурд» (с. IX. Голос рецензента: «Кто этот интеллектуал?»).

Взятая так, сама по себе, новая программа Ливиса верна и просто благородна. Пора положить предел мнимоаналитическому измывательству над творчеством и указать место бесплодно-беспомощному школярству,

---

<sup>14</sup> По-английски «Dickens, the Novelist» при наличии определенного артикля и «Романиста» с прописной буквы, звучит как «Великий романист». Каждый знак ставится у Ливиса с расчетом, и в этом плане, для сравнения, следует обратить внимание на заглавие его книги 1955 г. «D. H. Lawrence, novelist», то есть «Лоуренс — романист», без артикля, безо всяких степеней, просто «романист». Разница в том, что, поставив в названии общепризнанную формулу «Диккенс — великий романист», Ливис присоединился к распространенному мнению. Заглавием книги о Лоуренсе, как и всей книгой в целом, он хотел сказать: «Вот — романист, тот, кого среди наших современников можно назвать романистом, в отличие от всех тех, кто «романистами» называются, однако по существу ими не являются».

которое под «анализ» подделывается. Профессор Ливис прав! Однако уязвимое место этой программы именно там, куда и метили рецензенты: «Кто, собственно говоря, должен оказаться первым объектом беспощадной критики?»

Но, допустим, крупный критик сам же себя опроверг и покался, хотя бы и чересчур уж изощренно-окольным путем. А вдруг прежние заблуждения пусть прямо и не признаны, но зато искуплены с избытком, благодаря свежим критическим наблюдениям и плодотворному разбору текста? Однако убеждение в том, что Диккенс велик, автор решил укрепить теми же средствами, какими прежде он то же самое убеждение расшатывал,— это сразу видно по демонстративному жесту: «аналитическая заметка» о «Тяжелых временах» из «Великой традиции» перенесена без оговорок, без изменений в новую книгу.

**Почти без изменений.**

Прежде Ливис говорил: «Между тем, если я прав, то среди всех произведений Диккенса это («Тяжелые времена». — Д. У.) таково, что в нем выразилась вся сила его гения в сочетании с силой, которой более ни одно его произведение не обнаруживает, а именно силой совершенно серьезного произведения искусства» (с. 258).

В монографии «Диккенс — романист» то же самое место выглядит так: «Между тем, если я прав, то среди всех произведений Диккенса это таково, что, обладая характерной силой, делающей Диккенса крупным художником, оно умещает ее в малом размере, и с концентрированной значительностью, столь непосредственно ясной и проникновенной, что можно допустить, что она способна помешать читателю впасть в сомнение относительно того, что перед ним совершенно серьезное и, в своей самобытности, торжествующее удачное произведение искусства» (с. 187).

Понятно, без дополнительных строк и в особенности без устранения решительного «более ни одно», «аналитическую заметку» о «Тяжелых временах» нельзя было сделать главой новой книги, да и всю книгу нельзя было бы написать.

Так вот, это делается как ни в чем не бывало! А речь между тем идет о «серьезности», «значительности», «проникновенности» и пр.



Анализ, прежде примененный лишь к «Тяжелым временам» как объекту единственно такого анализа достойному, теперь распространен по меньшей мере на пять романов Диккенса. «Домби и сын», «Дэвид Копперфильд», «Оливер Твист», «Крошка Доррит», «Большие ожидания» — в них, оказывается, можно найти все, чего раньше и при желании, разумеется «серьезном желании», найти было никак невозможно. Был бы анализ, а «серьезность» найдется!

Такова механика критической оценки: второстепенное произведение выдается за шедевр, второстепенные фигуры оказываются представителями «великой традиции», под «трудностью произведения» разумеется известная усложненность конструкции или «сложность словесной организации», и, наконец, что самое главное, авторские намерения, сколь угодно серьезные, но все же не осуществленные, выдаются с помощью повелительно-авторитетной интонации за «истинную удачу».

«Серьезность», по Ливису, это прежде всего определенная последовательность в намерениях и просто-напросто претензиях. Мера претензий, а не достоинств, позволяющая некогда ущемленному самолюбию торжествовать с избытком, оказывается основой критической оценки.

«Великая традиция» Ливиса не выдумка. Надо лишь, сняв полемический нажим, точнее назвать ее «серьезной традицией» и вспомнить, что именно в этом, специфическом понимании «серьезного» она существовала всегда, причем всегда на втором плане. И понятно, почему ей всегда выпадала лишь вторая роль: ведь это «серьезность» одних намерений, так и не получивших цельного творческого воплощения.

\* \* \*

«Ощущение тщеты и отсутствия связи с предметом анализа»<sup>15</sup> — откуда оно у рецензента новейших критических книг? Дело даже не в методах анализа, потому что методы, какие бы они ни были, еще и не пущены в ход, как уже занято критиками по отношению к лите-

<sup>15</sup> Fuller Roy. *Sailing to Byzantium*.— «Encounter», 1971, December, p. 43.

ратуре положение, при котором исследуемый предмет и не затрагивается. Поэтому, переходя от формального анализа к анализу социально-формальному, а затем к социально-психологическому, наблюдатель, сколько-нибудь объективный и восприимчивый, чувствует один и тот же привкус логико-символического умствования, называемого «интерпретацией».

В широком смысле слова интерпретирует всякая критика, всякая критика толкует литературу, и точно так же каждая критическая школа всегда старалась вникнуть в текст и читать его пристально, принимая во внимание не только то, что художник «говорит», но и то, что «сказывается» в его произведении. Пристальный критик охватывает произведение целиком или, вернее, до видимых границ, ему, критику, видимых, а сам автор может смотреть иначе и даже вовсе в другую сторону. Пристальный критик постигает автора настолько, насколько автор сам себя понимает, и так, как автор себя понимает, а затем, в конечном счете, так, как уже само собой, без подсказки автора читается произведение. Так сказать, хочет того автор или нет, а получается у него вот что... Словом, пристальная критика — проницательная критика. Ее приговор может быть дополнен или даже пересмотрен со временем, но на определенном этапе она дает оценку относительно объективную. Представляя собой меткое попадание в цель, в суть, «в сердце», такая критика включается в жизнь произведения и, хотя бы подвергаясь пересмотру, все-таки не упраздняется, как продолжает жить и само произведение, обнаружившее способность существовать «вечно» — вместе с движением времени.

На рубеже веков сугубая профессионализация литературного дела как общественной силы, рода занятий и производства выработала тип «понимающего», даже «слишком хорошо понимающего», вроде настолько, что это по видимости полное понимание упраздняет самый предмет, на который понимание направлено, оно, это понимание, получается намного «умнее» предмета. Так, по крайней мере, может показаться. Один из таких «всепонимающих», англичанин, редактор журнала «Наш век», на вопрос, почему, если он так все в литературе понимает, не занимается писательской деятельностью сам, отвечал: «А я создаю писателей». Он, действитель-

но, многих заметил, поддержал, дал совет, выдвинул, помог стать писателями. У него было чутье на писателей, он понимал, кто есть собственно писатель среди пишущих, но вместе с тем иногда проявлялась у него же клиническая глухота к самой настоящей литературе. И вот теперь, когда все это проверено временем, видно, что занимался-то он «созданием самих писателей», а не писал собственно потому, что таковы были пределы его понимания, на самом деле очень ограниченного, остро специализированного и простиравшегося в точности до тех границ, где начинается творчество. А иллюзия «всепонимания» была, и он сам эту иллюзию поддерживал... «Проницательность» таких «понимающих» вот чем опасна: по отношению к «тайнам творчества» она особенно ловко ведет не в ту сторону именно потому, что дает почти полную иллюзию постижения этих «тайн». В нашем веке целые критические школы, стремившиеся постичь именно «как делается» сама литература, отправлялись на поиск изначально по нетворческому направлению, поддавшись пафосу «пристальности», мнимой пристальности.

Подход творческий в критике отличается от бесплодных аналитических операций, как и само творчество от эпигонства или ремесленничества. «Пристальное чтение», широко применяемое новейшим англо-американским литературоведением в качестве универсального приема, дает имитацию критического разбора — без литературно-критической субстанции. Причем прямо заявляется, что там, в кропотливом текстуальном копании, критики собственно нет. Иными словами, изначально во всей изощренной критической машине содержится «скрытый порок», как в софистической логистике.

«Пристальное чтение», как понимали его англо-американские критики, «началось с надежды читать более эффективно, а закончилось тем, что читать вовсе разучились»<sup>16</sup>. Видимо, началось не с «чтения», а изначально во место литературно-критического всматривания в текст культивировалась другая способность.

---

<sup>16</sup> *Hough Graham. The function of imagination.* — «The critical moment», TLS, 1963, July 26, p. 577. Мнение Грехема Хау, английского литературоведа старшего поколения, который выступил на страницах «Критического момента» — спецвыпуска литературного приложения к «Таймс», посвященного состоянию критики.

«Следом за Патером мы отделяем моралиста от поэта. Следом за Элиотом отделяем человека, который страдает, от того, который творит, а также отделяем его, этого страдающего человека, от «словесного лика», от «хорошо написанного предмета». Эти разграничения облегчают наше профессиональное существование, и мы втайне благодарны тем, кто нам это обеспечил»<sup>17</sup>.

В этих строках закодирована наследственная память современного англо-американского литературоведа, основа его научного самосознания: от Уолтера Патера («Ренессанс», 1873), то есть старого эстетства, через Элиота, к «новой критике» Клинта Брукса («Хорошо написанный предмет», 1947) и В. К. Уимсата («Словесный лик», 1954) — вековой этап, ощущаемый этим литературоведом как непосредственная, его личная предыстория.

Но вот это странно: «Втайне благодарны»... Что за секрет? Речь идет об отделении литературы от морали, биографии автора от его творчества, о выделении предмета исследования (произведение) и о материале исследования (слово, текст). В чем же тут какая-то «тайна»? Просто-напросто критик не хочет проскочить, «заболтать» тот пункт полемики, который логической (прагматической) уловкой обычно парировался «новой критикой». Он вспоминает, как в «новокритической» среде, из которой он вышел, нерешенные и принципиальные теоретические вопросы не решались, а снимались<sup>18</sup>, снимались часто по тем мотивам, что это будто бы не «для истинного критика» вопросы. «Прежде, чем отвечать на какие-либо вопросы, критик должен знать, можно ли эти вопросы ставить» (Дэвид Дейчис, 1956). Таков был своего рода «хороший тон» в англо-американском лите-

<sup>17</sup> *Donough Denis. The ordinary universe. London, 1968, p. 16.*

<sup>18</sup> Денис Доног вспомнил характерную беседу двух вдохновителей «новой критики» — Джона Кроу Рэнсома и Р. П. Блэкмура. Рэнсом говорил о том, что в литературе есть все-таки кое-что кроме слова, а Блэкмур в ответ сказал только: «Ну, и что из этого?» Проблема содержания и формы упраздняется. «Говоря о форме, мы говорим почти обо всем» (Марк Шорер, 1948) — такова была позиция «новой критики». Но это «почти» оказалось весьма растяжимым, «вместительным». Так, Джон Кроу Рэнсом в статье «Поэма, почти анонимная» (1938) демонстрировал «безличный» анализ стиха, — как бы не зная («почти») того человека, который «страдал», чтобы написать эти «почти анонимные стихи», но фактически анализ был подстроен к авторству известному (Мильтон).

ратуроведении, тон прагматический, ибо известно: «В тот момент, когда прагматист ставит вопрос, он получает ответ»<sup>19</sup>, — ответ содержится в самом вопросе, поскольку для прагматика не существует «мистики» — проблем, истин и идей, которые он не мог бы «ассимилировать, использовать, подтвердить»; отсюда, при всех аналитических усилиях, и ощущение «тщеты».

Ясно об этом написал А. Альварес, заметивший, что он и его сверстники «сыты по горло» текстуальным анализом.

Альфред Альварес (р. 1929) — фигура заметная и в то же время типичная. Характеристику дать ему легко и вместе с тем затруднительно. Трудности начинаются с обычных определений. Англичанин? Не совсем, но и не вполне американец. Представитель промежуточного англо-американского литературного мира. Учился в Англии — работал в США. Печатается по обеим сторонам Атлантики. И все эти приметы не формальные: научно-литературный багаж и сфера деятельности подобного литератора во всех отношениях так и помещаются на границе. Впрочем, литератор — тоже не определение. Литератор в традиционном смысле ныне, как говорится, вымер<sup>20</sup>, а это — и поэт, и прозаик, и критик, и литературовед, и университетский преподаватель, и газетный обозреватель. Причем разносторонность эта складывается по принципу взаимодополнения. Ни одна из сторон сама по себе недостаточна. Такой поэт как преподаватель воспитывает себе читателей-критиков. «Архетипом» для деятельности Альвареса и его сверстников служил Элиот. Ту же школу прошел, например, и автор, «втайне благодарный» своим наставникам за освобождение от «неудобных» профессиональных проблем. Это — целое поколение, выходящее ныне хотя бы по возрасту в авангард, однако не уверенное в лозунгах, с которыми можно было бы выйти на большую литературную арену. Уроками учителей — «сыты по горло». Из первых рук получали они «аналитические замечания», которые вроде бы оставалось только развить до концепции. Но именно опыт этого поколения показал, что не в развитии,

<sup>19</sup> Квитко Ю. Д. Очерки современной англо-американской философии. М.—Л., 1936, с. 60.

<sup>20</sup> См. «Подъем и падение литератора» (1968), книгу, написанную Джоном Гроссом, представителем того же поколения.

а в зародыше, в самом начале допущены были принципиальные смещения и умолчания, в результате которых осталась в стороне сама задача литературно-критического анализа.

В статье «Пределы анализа», относящейся еще собственно к 1959 г. и вошедшей теперь в книгу (1968), которая хорошо передает атмосферу в англо-американском литературоведении перед уходом Элиота и сразу после этого, Альварес в свою очередь сделал исторический экскурс и сравнил совсем старую критику в лице Сэмюэля Джонсона с новейшей «критической промышленностью». Что же получилось? Рассуждает, анализирует Джонсон иногда неверно, как бы по-любительски, но он верно судит, то есть чутко указывает на хорошие стихи. Между тем, обратившись к разбору, проделанному Клинтон Бруксом, автором «Хорошо написанного предмета», Альварес получил странный результат: изощренный анализ не соответствует разбираемому тексту, он ведет не туда, уводит в сторону. Впечатление по меньшей мере такое, что это анализ не того текста. «Я семь лет работал над книгой об английских поэтах-метафизиках,— пишет Альварес,— но мне не попало ни одного стихотворения у них, которое подходило бы под определения, даваемые этой поэзии Клинтон Бруксом».

Кто же прав? Старомодный критик с его любительски-неверным разбором или же новейший конструктивно-безошибочный критический аппарат, дающий, однако, странные результаты? «Разница между старым и новым анализом,— пишет Альварес,— не в том, что Джонсон ошибается, а «новые критики» всегда правы, но в том, что Джонсон, говоря ныне модным словом, *органичен* (подчеркнуто Альваресом.— Д. У.), и его анализ, обобщения и окончательный суд являются частями единого процесса, потому что с начала и до конца заинтересован критик только в одном — в поэзии. Он занимается тем, что я бы назвал первичной критикой, критикой, которая силой разума, сознательно и открыто, насколько это возможно, старается передать суть того, что является поэзией. Это значит, что такая критика не только описывает механизм стиха, взаимодействие его различных сложных частей, метрику, образность и все прочее; эта критика дает оценку произведению и помещает его в определенную систему ценностей. Ценности могут быть

прямо и не определены, однако они всюду подразумеваются в тоне критика, его доводах, в отборе произведений».

«Вторичная критика,— продолжает Альварес, называя так именно критику «новую»,— напротив, поглощена самодовлеющим процессом скорее, чем произведением литературы. И это приводит к странным несоответствиям между ее общими и частными положениями, между обобщениями и конкретным анализом». Это, добавим, занятие несколько иное, чем критика или исследование литературы. Вот Альварес всматривается в рассуждения Брукса: «Он исходит в сущности не из стихов Донна, а из очерков Элиота о метафизиках»<sup>21</sup>. Понимать это надо не в узком смысле подражания Элиоту и подгонки своих выводов под его суждения. Это вообще — элиотовский способ, каким из поэзии и соответственно из критики делается нечто на них непохожее. Явное, казалось бы самоочевидное, аналитическое углубление в предмет оказывается «втайне» упрощением критической задачи, уклонением от нее: то, что «следом за Элиотом» выделено как предмет научно-критического анализа и будто бы является литературой как таковой, на самом деле уже не литература.

А удалось ли это сделать какой-нибудь другой критической школе? Подобным вопросом мы сейчас не задаемся, но в отношении «новой критики» необходимо подчеркнуть, что ни одна из школ и не выступала с такими претензиями, с намерением пристально обследовать самый предмет.

«Пристальное чтение», если взять его в кавычки, в значении специальном, как критический прием, развилось из старой текстологии, прежде всего из шекспировских штудий. Конечно, есть и более давние комментаторские традиции, но литературоведение у англичан специализировалось на изучении Шекспира. С тех пор как, всматриваясь в невразумительный текст, один из первых шекспироведов понял, что не о «столбах» или «столах», но о «зеленых полях» лепетал умирающий Фальстаф, с тех пор — это было в XVIII столетии — культивировалась среди английских исследователей ве-

---

<sup>21</sup> *Alvarez Al. Beyond all this fiddle. London, 1969, p. 230—231.*

ра в пристальное чтение текста<sup>22</sup>. Благодаря счастливой догадке текстолога ожила строка, получил законченность характер, фальстафовская линия, проходящая у Шекспира через несколько пьес, была естественно продолжена. С чем сообразовывался текстолог? Как человек своего века — со здравым смыслом. С тех же здравых позиций тот же текстолог пришел к выводам, которые ныне представляются абсурдными, но от «зеленых полей» уже никто не откажется. Баланс достижений и потерь ясен: строка осталась, концепции устарели. Дело не в количестве, а в том, что усмотрел и чего не видел в Шекспире текстолог. «Прояснился текст, однако понимание Шекспира почти не продвинулось», — такой был подведен итог, и очень важно обратить внимание на эту принципиальную границу между решаемыми и даже не затрагиваемыми проблемами. Шекспировская текстология нашего века, прежде всего так называемая «библиографическая» школа, опиравшаяся на изучение опечаток (!), отличалась исключительной сознательностью в этом отношении, отчетливо выделяя вопросы ей подсудные и неподсудные. Честь им и хвала — из опечаток они вычитали творческие приемы Шекспира! Они разглядели шекспировскую правку, авторские и случайные варианты, они являли собой тип «выдающегося и незначительного знатока». «Незначительного» в смысле видимой скромности задач: знаток всего лишь ставил запятую, но в эту запятую вкладывались колоссальная ученость и тончайшее чутье. Чутье на запятые, конечно.

Формируясь в оппозиции к литературоведению традиционному, «новая критика» делала для текстологии исключение как отрасли, близко имеющей дело с предме-

<sup>22</sup> Родоначальником этим был Льюис Теобальд, биограф, переводчик и совершенно посредственный поэт. Противником его выступал Александр Поп, поэт выдающийся, однако редактор неудачный, во всяком случае небрежный. В данном случае важно подчеркнуть, «кто был кто», потому что Теобальд и Поп воплощали крайности в подходе к редактированию классического текста. Поп с презрением говорил о Теобальде и его «словесной возне». И — ошибся как редактор, но как критик именно он первым понял всенародную сущность шекспировского творчества. По сравнению с ним Теобальд — просто педант. Односторонность их позиций объясняется общим состоянием литературоведения и критики, не имевших гибких «ведомственных» подразделений. Но в наши дни подразделения эти есть, и мы не можем путать по крайней мере разные задачи анализа.



том. Но от текстологической пристальности взяли они одну только позу. Ведь когда Грэг или Довер Уилсон (ведущие шекспирологи века) высматривали «руку Шекспира», это означало лишь, что вот среди всех прижизненных изданий такой-то текст несет следы правки авторской. Хороша или плоха правка, этого они не решали. А на каком основании Ливис приходит к выводу, что за Диккенс перед нами, «серьезный» или «не серьезный»?

«...Искусство Диккенса,— говорит он в «аналитической заметке» о «Тяжелых временах»,— оставаясь все тем же, присущим великому общеизвестному развлекателю, обретает в «Тяжелых временах», по мере того, как автор во всей полноте разворачивает свое критическое видение, устойчивость, гибкость в соединении с насыщенностью и глубину, которой он прежде, кажется, пренебрегал. Возьмем начальный эпизод, открывающий книгу и происходящий в классной комнате...»

За этим следует пространная выписка, которую приводить мы не будем, а только напомним, что в первой главе романа изображается урок, проводимый по новой, механизированной методе: «Девочка номер двадцать...» Вот что видит в этом Ливис. Девочка, подчеркивает он, выросла в семье конюха, она пытается рассказать о себе на естественном для нее языке, но «здесь не желают ничего знать об этом», и образцовый ученик, первый в классе, переводит ее простодушный рассказ на язык научных понятий — лошадь становится «копытным животным» и т. п. «Ирония, намеченная поначалу локально, затем широко развивается в последующем моменте»,— продолжает подчеркивать Ливис. Он выписывает отдельные слова и выражения, которые выявляют контраст между «научным» и нормальным пониманием вещей. Все это так, но зачем же подчеркивать и выписывать, когда это и так понятно? И главное, почему именно это свидетельствует о гибкости и глубине, сравнительно с другими страницами Диккенса?

Взгляд, претендующий на пристальность, на самом деле скользит по тексту, прихотливо выискивая некие смысловые оттенки, которые или самоочевидны, или необязательны по ходу авторской мысли,— так в чем угодно вычитать можно что угодно. Но именно так и учили читать на всех тех отделениях, где непосредст-

венно или косвенно признавался ряд критических авторитетов, будто бы «точно и тонко» препарирующих художественную ткань. Во имя тонкости и точности «новая критика» была академически признана, внедрена в университетские программы, и «тысячи преподавателей и студентов, подобно целой армии хирургов, согнулись над распластанными текстами»<sup>23</sup>.

Справиться с этой «армией» не мог и сам Элиот, предложивший в 50-х годах обратить внимание на «чрезмерно блестящие», как он выразился, успехи «критического» подхода к литературе. Но тут против него оказалась направлена возвратная сила его же собственного влияния, сделавшего эту «армию» возможной. Сказать многотысячной аудитории<sup>24</sup> своих уменьшенно-упрощенных подобию, что они ищут «сок в лимоне выжатом», значило вызвать таким «ошеломляющим саморазоблачением» только недоуменный ропот. Со стороны Элиота «саморазоблачение» было очередным маневром, но повторить этот маневр его «армия» следом за ним не могла. Это означало бы для нее просто самоликвидацию. Поэтому, хотя Элиот выступал против Элиота, за него было множество «элиотов» по обе стороны Атлантики.

\* \* \*

«Я, разумеется, знаю,— отвечал Ливис в «Критических письмах» своим оппонентам,— о широко распространенном мнении, что я плохо пишу, однако не думаю, что меня так уж часто упрекают в отсутствии заботы о точности выражения»<sup>25</sup>.

Нет, можно сказать по этому поводу, профессор Ливис не знает или не хочет знать, как плохо он пишет, и не только в смысле стилистическом. Хотя и это имеет значение, причем не для одного Ливиса, а для целой равняющейся на него армии учеников. Но дело, конечно, в сущностном отношении к предмету, к литературе.

<sup>23</sup> Weiss Theodore. Old, new and newest criticism.— «Encounter», 1971, December, p. 67.

<sup>24</sup> Последние публичные лекции Элиота «Границы критики» (1956) и «Критикуя критика» (1965) слушали по пять тысяч человек и больше.

<sup>25</sup> Leavis F. R. Critical letters. Cambridge, 1975.

Переиздавая свои прежние работы<sup>26</sup>, продолжая напоминать о значении своего основного детища, журнала «Скрютини», Ливис сам же дает повод обратиться к истокам методологии, которая вроде бы гарантирует надежную оценку, а в результате ведет к странным абберрациям. «Литературная критика состоит... в тщательном изучении», — перечитывая наиболее характерные статьи из журнала, можно наблюдать, как учреждались принципы «тщательного изучения».

Есть, действительно, в суждениях Ливиса некий принцип, ведущий изначально к смещениям в шкале литературных ценностей. Вот в «Скрютини» уничижительно третируются мнения, признающие Дефо «художником». Говорится это между прочим, и даже не Ливисом, а его женой, К. Д. Ливис (игравшей в издании «Скрютини» видную роль), однако со временем в «Великой традиции» будет сказано со всей решительностью: «Дефо и не претендовал на то, чтобы считаться художником». Дело не в Дефо, а в том, что очень важно для меры ценностей, устанавливаемой Ливисом: такой писатель, как Дефо (искусство полнейшей безыскусности), — не художник.

Между тем стиль оценок Ливиса — «точно использованная форма», «хорошо сделано», «достигнутое равновесие»: вдохновитель «Скрютини» стоит за видимое мастерство и даже ремесло.

Вот еще программная статья Ливиса — «Генри Джеймс и Ассоциация английской словесности» (1946). Генри Джеймс — основной ориентир для Ливиса, образец «серьезного и сознательного мастера», только — какова природа «серьезности» и «мастерства»?

«В журнале Ассоциации «Инглиш», — писал Ливис, — безусловно преобладает защита не живой литературы, во всяком случае не того рода духовной деятельности, которая делает литературу жизнеспособной силой». Ливис вспоминает тут же, как отказался в свое время Джеймс стать членом этой Ассоциации. «Он, конечно, не мог допустить, — рассуждает Ливис, — что

<sup>26</sup> Ливис любит повторяться. Между «Американскими лекциями» и «Критическими письмами» он выпустил в 1973 г. еще одну книгу, как обычно — сборник, под названием «И не дрогнет мой меч» (из Блейка), где он комбинировал американские лекции с некоторыми еще более старыми и немногими новыми статьями.

обязан подкрепить своим авторитетом деятельность объединения, которое выдвигает отчетливую задачу поднятия уровня английской литературы и речи, задачу наивозможно широкого распространения Английской Литературы с большой буквы»<sup>27</sup>.

Не решаясь вступить в Ассоциацию, Джеймс отговаривался своим неисправимым индивидуализмом. Но как знать! Уже тогда целую тенденцию в литературе составляла мертвенность мысли — умствование. И хотя оно было свойственно самому Джеймсу, им это все же осознавалось как порок «убогой натуры» (обычная самооценка Джеймса), а впоследствии было признано мерилом творчества («значительного», «серьезного») не только журналом «Инглиш», но тем же «Скрютини».

Нормы, утверждаемые «Скрютини», парадоксальным путем соединяют Ливиса с его же противниками. С теми, кого так хлестко он критиковал в статьях-памфлетах «Мистер Прайс-Джонс, Британский совет и британская культура» (1951) и «Кейнс, Спендер и расхожие ценности» (1951). Ливис прекрасно показывал, чего стоит чисто количественное понимание «культуры» как некоей суммы сведений, более или менее широко распространяемых. Он разоблачал пустозвонство «литераторов по положению». Но как измерял творческую силу сам Ливис? В книге «Переоценка» (1936) он, например, особенно увлечен был второстепенным поэтом XVII в. Томасом Кэрю. Между тем, по его же собственным словам, «у Кэрю нет особенной оригинальности таланта, но все же он достаточно представителен»<sup>28</sup>.

Знакомый оборот речи и вместе с тем характерный способ оценки: «нет оригинальности, но...» Как и в случае с Кольридом: «одарен, но...» Такова последовательность: попадаете «серьезному критику» писатель, подлинный писатель, сразу же в оценке его появляется некое «но».

Конечно, и второстепенные фигуры важны. Часто через них осуществляется преемственность, они существенны для традиции. Все-таки «представительность», на которой настаивает Ливис, тоже ведь мера количественная. Ливис пытается придать ей качественный смысл.

<sup>27</sup> A Selection from Scrutiny, v. I, p. 178.

<sup>28</sup> *Leavis F. R. Revaluation* (1936). Penguin, 1972, p. 22.

А мы уже видели, чем завершается эта система ценностей: крупнейшие из людей, когда-либо бравшихся за перо, оказываются «не художниками».

«Определяющий результат и дух подобной системы неизбежно становится враждебен истинным ценностям, новому и живому». Так говорилось в «Скрытении» о других критических, поверхностных и тенденциозных, школах. К сожалению, можно это отнести в адрес самого Ливиса и вдохновляемой им критики.

Вот с каких величин следует начинать, если хотим мы разобраться, почему у современных литературоведов, английских и американских, цитаты расходятся с оценками... Нужно ли теперь сбросить со счетов эти величины, их труды, их учеников, то есть целые литературоведческие школы, и даже более обширное, чем любая школа, воздействие, выразившееся в стремлении, желательном для какой угодно школы: как можно пристальнее всмотреться в текст? Нужно, как представляется, разобрать следующий вопрос: была объективная потребность в критической пристальности, по существу — в сугубой специализации литературоведения, потребность, на которую авторитеты оперативно откликнулись. В итоге сложилась ситуация, обычно называемая «ножницами», — хотели научиться читать, а на самом деле читать разучились. Разобрать нужно ситуацию исходную, в том пункте и состоянии, где у ножниц винтик и лезвия скрещиваются, когда проблема еще носилась в воздухе, была общей и еще не присваивалась как открытие одной из школ. Тогда мы увидим проблему и предлагаемые подходы к ней: действительно подходы, а иногда прямо с первых шагов, напротив, уход от проблемы. Но это поистине вопрос следующий, для отдельной работы.

Подводя итоги сказанному в этой статье, хотелось бы еще раз подчеркнуть: вопрос не в профессоре Ливисе персонально и не в разнообразных издержках его влияния. Только по одному пункту высказываются здесь сомнения в надежности предлагаемой авторитетным литературоведом и критиком методологии, но — пункту исходному: чтение текста, внимание к основному объекту исследования. Из истории критических идей известно, сколько вообще издержек накапливается в деятельности

различных школ и как, в сущности, немного остается прочных результатов, но — остается, причем не в качестве случайно-побочных последствий деятельности этих школ, а по линии основных, магистральных усилий. «Внутренняя форма» слова и особенности художественной речи, содержательность формы — к этим идеям пришли ведь не между прочим. Занимаясь исследованием «внутренней формы», основоположники идеи вырабатывали представление о «внутренней форме». Долгая жизнь идеи определяется плодотворностью изначальных установок и усилий. А каковы же могут быть результаты «пристального чтения» в духе профессора Ливиса, если его собственные опыты в этом роде вместо аналитической пристальности оказываются основаны на произволе?

## ПУБЛИКАЦИИ

## ВИЛЬГЕЛЬМ ПИК

Той ранней весной мне почти каждый день доводилось встречать его на расчищенных от снега лесных тропах Барвихи. Статную и внушительную его фигуру легко было заметить еще издали. Он шел не спеша по стежке большого круга, пролежавшей по берегу глубокого оврага, радующего глаз вечной зеленью сосен и чистой белоствольных берез. Время от времени он останавливался: вдохнуть еще прохладный, но чистый воздух, полюбоваться чудесным видом оживающей природы. Хотя утренние заморозки покрывали прозрачными, хрусткими льдинками крохотные ручейки и лужицы, хотя лесные просторы еще были укутаны плотным слоем наста, весна настойчиво, властно брала бразды правления в свои руки. По белоснежному руслу оврага пробивали себе путь голубоватые потоки вешней воды, стекая все ниже и ниже, набирая стремительность и силу и радуя глаз своей девственной прозрачностью.

На барвихинских тропах-кругах мне доводилось встречаться со многими интересными людьми. Несмотря на преклонный возраст, даже в стужу и метель, длительные прогулки совершала Александра Александровна Яблочкина, всегда живая, всегда полная неистощимой энергии. Легкой рысцой пробегал, не шел, а пробегал, на расстояние до пяти километров конструктор авиационных двигателей Александр Александрович Микулин. Размеренным шагом обычно шел Игорь Васильевич Курчатov; его легко можно было заметить по окладистой бороде. Медленные прогулки совершали Сергей Сергеевич Прокофьев, Александр Александрович Фадеев, Федор Васильевич Гладков — последний в разговорах всегда высказывал удивление по поводу того, как это может быть, что люди, казалось бы, далекие от искусства, теперь так тонко, толково и обстоятельно рассуждают о литературе и художественном мастерстве. Подобные разговоры здесь, в Барвихе, действительно возникали; они отличались непринужденностью и широтой диапазона, касаясь порой сложного творческого поиска ученого, писателя, артиста, композитора.



Встречаясь с Вильгельмом Пиком, мы обычно обменивались приветствиями, иногда репликами, и на его серьезном лице появлялась приветливая улыбка. Он нуждался в лечении и отдыхе, и теперь пользовался им, наслаждаясь красотой здешней природы.

Я хорошо знал его сына Артура: в дни мира и в дни войны он был вместе с нами, борясь против гитлеризма. Он вел пропаганду среди войск противника, писал листовки, выступал с лекциями перед военнопленными.

Все мы, в том числе и Вильгельм Пик, ощущали в ту пору радость победы советского оружия над гитлеровской военной машиной. День победы был триумфом идей и силы советского народа, ценой великих жертв и огромного напряжения повергшего врага. Вильгельм Пик всецело разделял эту общую радость. Выдающийся деятель немецкого и международного коммунистического движения активно поддерживал справедливую войну советского народа против гитлеризма, мобилизуя силы немецких антифашистов для разгрома врага; он видел в этой победе залог освобождения германского народа от гитлеровских пут, от жесточайшей тирании, против которой он отважно боролся много лет. В 1943 г. он вместе с другими руководителями КПГ вошел в состав Национального комитета «Свободная Германия», способствовавшего сплочению сил немецких антифашистов.

Вильгельм Пик, профессиональный революционер, воспринял Октябрьскую революцию как новую историческую веху, как вдохновляющий пример, которому он следовал всю жизнь. Для него ленинизм — истинное руководство к действию. Большое впечатление на Вильгельма Пика произвел выступление Ленина-оратора и непосредственная с ним беседа. Выступление Ленина покорило и своей логикой и манерой изложения, чуждой аффектации. «В простой манере, не повышая голоса и не делая лишних жестов, объясняет Ленин необходимость этого мероприятия (проведения новой экономической политики.— П. Б.). Товарищи слушают, боясь проронить хотя бы одно слово. Правда, то здесь, то там раздаются порой реплики, но Ленин не обращает на них никакого внимания»<sup>1</sup>. Ни Ларину, ни другим оппонентам не удалось увлечь за собой аудиторию. Переменился и тон речи в заключительном слове Ленина: «В его словах — сарказм. Совершенно иной стала атмосфера собрания. Продолжительнее, оживленнее стали аплодисменты. Ленин завоевал аудиторию, критически настроенную к новой экономической политике»<sup>2</sup>.

На всю жизнь остается в памяти Вильгельма Пика встреча с В. И. Лениным 10 ноября 1921 г., во время которой Пик и Геккерт

---

<sup>1</sup> Пик Вильгельм. Избранные статьи и речи. М., 1976, с. 6.

<sup>2</sup> Там же.

делились своими тревогами о положении в своей партии. Рассказывая об опасности погрязнуть в болоте оппортунизма, об ультралевой оппозиции, они надеялись получить добрый совет, и они его получили. Как всегда, Ленин хочет досконально выяснить ситуацию, прежде чем высказать свое мнение: «Он внимательно слушает нас,— вспоминает Пик,— ни разу не перебив,— искусство, которым владел Ленин. Когда мы кончили, он с присущей ему простотой ободрил нас. В РКП преодолели уже гораздо большие трудности. С лукавой улыбкой и приветливым блеском в глазах он рассказал нам кое-что об этом... Сердечно пожелав успеха нашей партии, Ленин протягивает нам руку на прощание, которое стало прощанием навсегда»<sup>3</sup>. Смерть В. И. Ленина не могла не потрясти революционного деятеля, он воспринял ее с великой скорбью и болью, как величайшую утрату.

Страницы жизни Вильгельма Пика — типичные страницы из жизни стойкого революционера, отдающего все силы напряженной идейно-политической борьбе за раскрепощение трудящихся масс. Как один из организаторов группы «Спартак», он ведет в годы первой мировой войны среди солдат и населения антимилитаристскую и революционную пропаганду. Самое деятельное участие он принимает в ноябрьской революции в Германии (1918). Ему едва удалось избежать трагической участи зверски убитых Карла Либкнехта и Розы Люксембург. Он так же, как и они, был арестован на нелегальной квартире и доставлен в отель Эден. «Но мне удалось обмануть убийц,— рассказывает Вильгельм Пик,— не опознавших меня, и через несколько дней бежать»<sup>4</sup>.

Будучи членом ЦК КПГ со дня ее основания в 1918 г., а затем после ареста Э. Тельмана в 1933 г. председателем ЦК КПГ (с 1935 г.), Вильгельм Пик много внимания и сил уделяет идейно-организационному росту и сплочению партии. Подводя итоги десятилетней деятельности КПГ, Пик отметил: «10 лет развития партии показывает ее непрерывное превращение в большевистскую массовую организацию. Как ни старались буржуазия и лидеры социал-демократии задержать это превращение или приостановить его и отвлечь рабочих от борьбы и от КПГ, проводя курс Эберта—Носке, совершая массовые убийства рабочих, злодейские убийства революционных вождей, запрещая партию и ее прессу, используя, наконец, классовую юстицию,— этот план им не удался. Как вся партия, так и в особенности ее берлинская организация в упорных боях отбили контрреволюционные нападки и сгруппировали вокруг себя массы трудящихся. Таким образом, пар-

---

<sup>3</sup> Пик Вильгельм. Избранные статьи и речи, с. 6.

<sup>4</sup> Там же, с. 37.

тия может отметить десятилетие своего создания как праздник победы»<sup>5</sup>.

Вильгельм Пик-оратор предстает ярким и убежденным защитником прав рабочего класса и широких национальных интересов немецкого народа. Он мастер принципиальной полемики с лидерами социал-демократов, политика которых, на его взгляд, обессиливает и парализует рабочий класс, лишает его способности разбить своих классовых врагов в революционной борьбе. Он беспощадно и смело изобличает демагогический характер широковещательных посулов нацистов, в числе покровителей которых выступают крупные промышленники — господин Шахт и прочие. Именно они дают фашистам миллионные средства.

Показательна в этом плане речь Вильгельма Пика в прусском ландтаге, произнесенная 2 июня 1932 г. Она оставляет очень сильное впечатление. «За свободу и хлеб, против фашизма и войны!» — гласит заголовок этой замечательной речи — прямое и доказательное обличение контрреволюционной, реакционной сущности фашизма. Умело используя парламентскую трибуну, Вильгельм Пик бросал свои обвинения прямо в лицо национал-социалистским демагогам. «Национал-социалисты, — говорил В. Пик, — усиливают националистические и шовинистические настроения в целях возбуждения в Германии военного психоза и использования его для подготовки войны против единственного в мире государства рабочих — против Советского Союза. Но это — опасная игра»<sup>6</sup>. Проникнутые духом деятельного гуманизма, выступления Вильгельма Пика звучали как пророческие предостережения, как суровое, бескомпромиссное осуждение расистских теорий и всей тлетворности и губительности шовинистической политики гитлеризма, идущей в разрез с коренными интересами нации. Раскрывая подлинный облик гитлеризма, Вильгельм Пик писал в статье «Вперед, к свержению фашизма!» (1933): «Фашизм ведет к самому глубокому нравственному падению нации»<sup>7</sup>.

В связи с усилением террора в капиталистических странах Вильгельм Пик призывал оказывать всемерную поддержку деятельности МОПРа — гуманной организации, делавшей все, чтобы спасти жертвы разнузданного террора.

Обширное поле деятельности было в Коминтерне — здесь Вильгельм Пик работал плечом к плечу с такими выдающимися руководителями международного рабочего класса, как Г. Димитров, Д. З. Мануильский, О. В. Куусинен, П. Тольятти. С 1928 г. Пик — член Исполкома Коминтерна; с 1931 г. — член Президиума и Секрета-

<sup>5</sup> Там же, с. 39.

<sup>6</sup> Там же, с. 45.

<sup>7</sup> Там же, с. 65.

риата Коминтерна. В центре внимания руководства ИККИ была разработка стратегии, способствующей объединению всех революционных и демократических сил в целях борьбы против фашизма и опасности новой войны. Выступая с Отчетом о деятельности Исполнительного Комитета Коммунистического Интернационала 26 июля 1935 г., Пик подвергает принципиальной критике сектантские ошибки, допущенные коммунистами, служившие тормозом при развертывании тактики единого фронта. Пик подчеркивает важность неуклонного проведения в жизнь новой стратегической линии. Несмотря на все трудности, эта установка уже давала свои плоды. «Движение единого фронта трудящихся,— заявлял Вильгельм Пик в своем докладе на VII конгрессе Коминтерна,— прокладывает себе дорогу во всех капиталистических странах, как бы ни смотрели лидеры социал-демократии на практику соглашений с коммунистами, как бы эти лидеры ни опасались революционизирующего действия единого фронта с коммунистами на идущие за ними массы»<sup>8</sup>.

Ниспровержение фашизма Советской Армией открывает новые исторические перспективы перед немецким народом. Весь свой опыт деятеля ленинского типа Вильгельм Пик отдает развенчанию и преодолению укоренившихся иллюзий и строительству новой Германии. Вильгельм Пик направляет свои усилия прежде всего на соби́рание и сплочение всех антифашистско-демократических сил; он выступает в 1946 г. одним из инициаторов создания объединенной партии рабочего класса — Социалистической единой партии Германии (СЕПГ). Пик избирается ее председателем; он направляет деятельность партии по марксистско-ленинскому курсу, подчеркивая жизненную важность идей пролетарского интернационализма.

Знаменательной исторической вехой в послевоенный период было образование в 1949 г. Германской Демократической Республики. Вильгельм Пик принимает самое непосредственное и деятельное участие в образовании миролюбивого социалистического государства нового типа, прочно вошедшего в семью социалистического содружества. Много сил, энергии, изобретательности, инициативы отдает Вильгельм Пик на посту президента республики (1949—1960), строительству нового, социалистического уклада жизни, развитию прочной братской дружбы между ГДР и СССР, между немецким и советским народами, борьбе за предотвращение угрозы войны и прочный мир.

Вильгельм Пик ясно сознает, что создались новые предпосылки для борьбы за прочный мир, но их надо использовать в упорной целеустремленной и настойчивой борьбе. «Социалистические государства,— писал Вильгельм Пик,— последовательно выступают за ленин-

---

<sup>8</sup> Пик Вильгельм. Избранные статьи и речи, с. 107.

ский принцип мирного сосуществования государств с различными социальными системами. Мирная политика всех государств социалистического лагеря вселяет в человечество твердую уверенность, что можно избежать новой войны с ее ужасными последствиями. Для этого необходимо, чтобы решимость социалистических государств предотвратить войну объединилась со стремлением к миру всех других народов. Эта задача сегодня разрешима»<sup>9</sup>.

Мне приходилось встречаться с плеядой людей революционной мысли и действия. Меня всегда поражали не только их цельность и целеустремленность, но и широта их интересов и подлинная человечность. Такой мне представлялась Е. Д. Стасова, с которой я часто беседовал в редакции журнала «Интернациональная литература» (она вела французское издание). Сохраняя ленинскую принципиальность в освещении сложных вопросов литературы, отбирая все лучшее из сокровищницы советской литературы, Е. Д. Стасова стремилась так строить свой журнал, чтобы он доходил до сознания зарубежного читателя, чтобы он был интересным и увлекательным и раскрывал то новое, что возникало в жизни и сознании советского человека. Будучи человеком строгой дисциплины, четкой и ясной мысли, спартанской заправки, Елена Дмитриевна вместе с тем вовсе не была ни аскетом, ни затворником. Диапазон ее духовных интересов был очень широк. С ней можно было часами увлеченно беседовать о литературе, живописи, музыке. Она была прямой, открытой и кристально честной. Она работала не покладая рук, с той неукротимой страстностью и целеустремленностью, которые неизменно вызвали глубокую симпатию.

Среди примечательных памятных встреч ярко запечатлелась встреча с Георгием Димитровым. Его выступления в Лейпциге и Берлине осенью 1933 г. служили образцом пронизательной мудрости, бесстрашия, убежденности — они вызывали самое искреннее восхищение людей моего поколения. Привлекая внимание писателей к урокам лейпцигского процесса, где выявилось так ярко человеческое обаяние личности Георгия Димитрова, Ральф Фокс совершенно справедливо заметил: «Для писателя он всегда останется символом победы человеческого духа над врагами человека. В нем жив человек»<sup>10</sup>.

Кабинет Димитрова в Коминтерне, куда я был вызван, был прост, строг по убранству — в нем было все, что нужно для работы и приема посетителей. Ничего лишнего! Оторвавшись от бумаг и бросив на меня внимательный и приветливый взгляд, Георгий Димитров быстро встал и пошел мне навстречу. Крепкое рукопожатие, испытую-

<sup>9</sup> Там же, с. 359.

<sup>10</sup> *Фокс Ральф*. Роман и народ. Л., 1939, с. 177.

щий взгляд, приятная улыбка и широкий жест, приглашающий к столу для непринужденной беседы,— во всем этом я сразу почувствовал не только элементарный акт учтивости, но проявление самого глубокого демократизма собеседника. Всей манерой поведения он словно приглашал меня удобнее расположиться и чувствовать себя в штабе мирового коммунизма как дома. Ни единым жестом, ни единым словом Генеральный секретарь Исполкома Коминтерна не давал почувствовать, что он занимает высокий пост, что он стоит где-то вдали от вас, на вершине высокой горы и оттуда милостиво с вами разговаривает. Нет, Георгий Димитров находится рядом с вами, он сидит напротив вас и держится настолько непринужденно и просто, тон его речи настолько товарищеский, что разговор принимает тот прямой, откровенный характер, который позволяет двум собеседникам, двум единомышленникам совершенно свободно высказывать свои мысли и соображения, нисколько не опасаясь, что вы будете неправильно поняты.

Поэтому течение всего разговора о повышении теоретического уровня коммунистической печати, о литературе и искусстве было естественным, спокойным и ровным, и, разумеется, этот разговор для меня был очень поучительным.

Речь шла об усилении издательской деятельности Коминтерна, о совершенствовании ее форм и методов, о повышении ее идейно-политического воздействия, о привлечении новых сил, знающих рабочее и коммунистическое движение. Суждения Георгия Димитрова о печати, о выразительной убеждающей силе слова были настолько глубокими и тонкими, что было ясно, что он, прирожденный оратор, досконально знает предмет и всячески желает повысить теоретический уровень коммунистической печати и уровень мастерства — уметь писать о самом сложном доходчиво и ясно — в ленинском стиле, доводя до широких масс самые сложные идеи, всемерно способствуя созреванию классового самосознания рабочего класса.

Генеральный секретарь Исполкома Коминтерна проявлял большой интерес к развитию передовой художественной литературы, правдиво воссоздающей социальные контрасты жизни и способствующей пробуждению революционного сознания народа.

Таким же непреклонным и последовательным в осуществлении своих идеалов и вместе с тем таким же простым и человечным, демократичным и чутким, как и образы других революционных деятелей ленинского склада, предстал передо мной образ Вильгельма Пика. Он устоял в своей несокрушимости и цельности, в своей преданности гуманной идее освобождения человека; он не дрогнул перед силами фашистского мракобесия; он остался ясным и спокойным в своем настойчивом движении к великой цели. Нельзя было не за-

метить широты его духовных интересов, особый душевный строй его незаурядной личности. Вильгельм Пик здесь, на барвихинских тропах, отдыхал, но все помыслы, все думы его были об освобожденной части Германии, воскресшей к обновлению. И нужны были ум, опыт и мастерство выдающегося политического деятеля, чтобы возможно лучше использовать сложившуюся ситуацию и соотношение политических и общественных сил для проведения социалистических преобразований во всем материальном и духовном укладе страны. Вильгельм Пик со своей стороны сделал все, чтобы это осуществилось.

Вильгельм Пик был рачительным собирателем сил демократической, антифашистской интеллигенции, ее взыскательным, но чутким другом, кровно заинтересованным в расцвете науки и социалистической культуры. Кому приходилось бывать в ГДР, в частности в Берлине, Ваймаре, Лейпциге, тот легко может заметить, какие огромные плоды принесла политика бережного отношения к национальным сокровищам, к наследию прошлого и курс на развитие социалистической культуры, намеченный еще первым президентом республики и последовательно осуществляемый в наши дни.

*П. Балашов*

## ПИСЬМО СОЮЗУ НЕМЕЦКИХ ПИСАТЕЛЕЙ<sup>1</sup>

28 октября 1938 г.

Немецкие писатели!

В связи с 30-летней годовщиной основания Союза немецких писателей и пятилетием со дня возобновления его деятельности в эмиграции пользуюсь случаем, чтобы от имени Коммунистической партии Германии выразить искренние чувства уважения организации прогрессивных немецких писателей за их выдающуюся работу в области культуры в эти тяжелые годы.

Генрих Манн, Томас Манн, Бертольт Брехт, Лион Фейхтвангер, Эгон Эрвин Киш, Альфред Дёблин, Леопард Франк, Анна Зегерс, Иоганнес Р. Бехер, Вилли Бредель, Оскар Мария Граф и многие другие немецкие писатели, являвшиеся и являющиеся для нашего народа и всего мира лучшими представителями немецкой мысли, изгнаны из страны тиранией национал-социализма.

Мы знаем, что наряду с писателями, изгнанными из Германии, в стране остались сотни немецких писателей, которые — хотя они и были насильственно превращены в членов Имперской палаты письменности<sup>2</sup> — не стали предателями по отношению к делу разума, прогресса и культуры. Мы приветствуем и этих немецких писателей.

Президент СНП Генрих Манн в 1935 году сказал: «Литература с неизбежностью идет к рабочим, ибо именно они уважают человечность, защищают культуру»<sup>3</sup>. Мы, немецкие коммунисты, как живущие на нелегальном положении в Германии, так и эмигранты, считаем своим почетным долгом всеми силами поддерживать Союз немецких писателей в его действиях, направленных на защиту наследия немецкой культуры, на живое и боевое продолжение великих литературных традиций немецкого народа.



В эти годы СНП служил трибуной, с которой немецкие писатели выступали за дело свободы и единства нашего поработанного народа. Мужества, проявленного писателями в годы тяжелейших для страны испытаний, немецкие рабочие никогда не забудут, и настанет тот день, когда они смогут выразить им свою благодарность в новой, свободной Германии.

*Вильгельм Пик*

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Союз немецких писателей (Schutzverband Deutscher Schriftsteller, в буквальном переводе «Союз защиты немецких писателей»), сокращенно СНП, был основан в 1909 г. частью писателей Германии, объединившихся для защиты своих авторских прав от издательского произвола. В 1925 г. прогрессивные писатели, идейно близкие КПГ, входившие в состав СНП, создали внутри него группировку, ставшую ядром организованного вскоре, в 1928 г., Союза пролетарско-революционных писателей Германии. СНП был распущен фактически сразу после прихода Гитлера к власти (последнее заседание СНП проходило 17 февраля 1933 г.). В ответ на запрет СНП нацистскими властями в октябре 1933 г. группа немецких писателей-эмигрантов возобновила деятельность СНП, организовав Союз немецких писателей-эмигрантов, президентом которого был избран Генрих Манн. (См. также Примечания к письму В. Пика Г. Манну от 16 мая 1938 г.)

Письмо В. Пика Союзу немецких писателей впервые было опубликовано в органе немецких эмигрантов «Дойче Фолькс-Цайтунг» («Deutsche Volks-Zeitung», Paris—Prag—Kopenhagen) от 13 ноября 1938 г. Перевод дается по изданию: *Pieck, Wilhelm. Gesammelte Reden und Schriften*, Bd. 5. Berlin, Dietz-Verlag, 1972.

<sup>2</sup> Имперская палата письменности была учреждена в 1933 г. геббельсовским министерством пропаганды для «контроля» над литературой, ее президентом был назначен фашистский литератор Ганс Йост (р. 1890). Членство в Палате для немецких литераторов, по разным причинам оставшихся в фашистской Германии, фактически означало единственную возможность увидеть свои произведения опубликованными, поэтому многие писатели, являясь лишь формальными ее членами, были в действительности «внутренними эмигрантами».

<sup>3</sup> В немецком оригинале цитируется по публикации в выходившей в Москве на немецком языке газете «Дойче Централь-Цайтунг» («Deutsche Zentral-Zeitung») от 10 августа 1935 г.

## ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОМИТЕТА ПО СОЗДАНИЮ НАРОДНОГО ФРОНТА ГЕРМАНИИ ГЕНРИХУ МАННУ<sup>1</sup>

16 мая 1938 г.

Глубокоуважаемый Генрих Манн!

В своем письме к Вам от 5 ноября 1937 г., бывшем предварительным ответом на письмо от 1 октября 1937 г., направленное Вами и некоторыми другими членами Комитета на мое имя для Центрального Комитета Коммунистической партии Германии, я ссылаясь на технические трудности по организации заседания Центрального Комитета КПГ и просил немного потерпеть в отношении возможности выполнения ЦК КПГ просьбы, в нем содержащейся. К сожалению, мне пришлось слишком злоупотребить Вашим терпением, я только сейчас могу сообщить Вам мнение ЦК КПГ по данному вопросу. Я очень прошу эту непривычную для нас задержку с ответом не рассматривать как неучтивость, проявленную к лицам, подписавшим письмо, или как недооценку высказанных в нем соображений. Уже в своем предварительном ответе от 5 ноября 1937 г. я твердо заверил Вас, что ЦК КПГ сделает все от него зависящее для преодоления разногласий, возникших в Комитете, и для восстановления прежних отношений доверия.

Наша задержка с ответом была вызвана тем, что ЦК КПГ очень серьезно воспринял разногласия, появившиеся в деятельности Комитета, и счел необходимым основательно исследовать их причины. ЦК пришел к выводу, что члены Комитета по поводу важнейших задач германского антифашистского Народного фронта придерживаются разных точек зрения, зачастую противоположных, что сковывало практическую работу Комитета. Острота личных разногласий, развившихся на этой почве в Комитете, свидетельствует о том, что настоятельно требуется выяснить важнейшие вопросы, связанные с деятельностью Народного фронта Германии, взаимодействием партнеров по Народному фронту.

Это обеспечило бы желаемое Вами, другими членами Комитета и нами сотрудничество всех участников Комитета, построенное на доверии.

Центральный Комитет КПГ подробно исследовал современное положение в Германии, международную обстановку, сложившуюся в результате фашистской агрессии, задачи, вытекающие отсюда для трудящихся масс и относящиеся, по нашему убеждению, к задачам антифашистского Народного фронта. Результаты этой работы содержатся в прилагаемой резолюции<sup>2</sup>, предназначенной для опубликования. Мы были бы рады, если бы проделанные нами исследования способствовали скорейшему достижению отношений плодотворного сотрудничества и согласия всех членов Комитета.

ЦК КПГ отдает себе отчет в том, что среди членов Комитета еще существуют различия и даже противоречия во взглядах на многие важные политические вопросы. Поэтому ЦК излагает свою позицию, содержащуюся в резолюции, отнюдь не как условие, рассчитанное на полное взаимопонимание участников Комитета. Но мы имеем в виду, что решающая задача, т. е. объединение всех антифашистских сил в Народном фронте для борьбы с фашистской агрессией и прежде всего с гитлеровским фашизмом, задача, стоящая в центре нашей резолюции, является пунктом, с которым полностью согласны все члены Комитета. Точно так же мы ждем общего согласия и в связи с тем моментом, что все силы должны быть брошены на оказание помощи трудящимся массам в организации сопротивления и борьбы с гитлеровским режимом.

В резолюции ЦК КПГ говорится:

«Падение гитлеровского фашизма — основная решающая задача, для выполнения которой в общей борьбе должны объединиться все коммунисты, социал-демократы, католики, протестанты и другие противники Гитлера. Никто из них в ходе борьбы не может стоять в стороне или быть выключенным из нее. Для достижения этой цели должны объединиться все. Принципиальные разногласия политического, мировоззренческого и социального характера, существующие между участниками борьбы, не должны быть препятствием на пути к этому единению, которое ни от кого не требует отказа от своих политических убеждений и мировоззрений. Но

главная задача, задача сохранения мира, получения демократических прав и свобод, свержения гитлеровского фашизма, уже сегодня может быть полностью одобрена всеми слоями трудящегося народа».

Исходя из такой позиции, Центральный Комитет КПГ определяет создание Народного фронта, ударной силой которого являлся бы сплотившийся рабочий класс, как важнейшую задачу всех антифашистов. Для осуществления этой задачи Центральный Комитет КПГ включил в свою резолюцию следующий призыв:

«Перед лицом непосредственной опасности войны КПГ обращается ко всем антифашистам, ко всем друзьям мира и свободы с настойчивым призывом к взаимопониманию в общей борьбе за сохранение мира. Мы жмем руку каждому, кто этого добивается! Объединимся для этой борьбы в Народный фронт Германии, будем бороться сообща!

Историческая задача германского Народного фронта заключается в том, чтобы спасти страну от войны, бороться за свободу немецкого народа. Основой совместных действий рабочего класса, крестьян, среднего сословия и других демократических сил являются общие интересы, которые объединяют все слои населения в борьбе за три главных требования: мир, хлеб и свободу!»

Дорогой друг Генрих Мани!

Центральный Комитет КПГ осознает масштабность этих задач. Уже в письме от 21 марта этого года, упоминая серьезную военную опасность, вызванную аннексией Австрии гитлеровским фашизмом и его дальнейшими провокациями, я говорил Вам, почему все должно быть сделано для того, чтобы быстро покончить с пассивностью в работе Комитета по созданию германского Народного фронта, значительно расширить сферу его деятельности, его базу. Чтобы соответствовать выполнению стоящих перед ним задач, Комитету следовало бы преодолеть узость его теперешнего состава, расширяться за счет привлечения новых участников, принадлежащих к антифашистскому движению или антигитлеровским кругам. Поэтому я просил Вас подумать над тем, не стоит ли сначала, ввиду событий в Австрии, Испании и Китае, обратиться с письмом или воззванием к немецким писателям, художникам, ученым, политикам

и другим известным лицам, представляющим немецкую общественность, равно как к католикам, так и к протестантам, с просьбой сообщить о своей позиции по отношению к событиям, происходившим в последнее время в Германии и Австрии, и изложить свои предложения по вопросу преодоления сегодняшней ситуации. Таким образом можно было бы вызвать в этих кругах интерес к деятельности германского Народного фронта, побудить их к участию в антифашистской борьбе и, в конце концов, к присоединению к движению Народного фронта. После такого первого шага последуют и дальнейшие мероприятия, разработка которых находится в ведении Комитета.

В случае успеха координирования деятельности общегерманских антигитлеровских сил, к которой сейчас должно относиться и сотрудничество с австрийскими антифашистами, Комитет приобрел бы авторитет, оказывающий живительное воздействие на поддержку работы по созданию Народного фронта сопротивления внутри страны. Для действенности работы Комитета огромное значение имели бы в первую очередь успешные попытки привлечь руководство Социал-демократической партии Германии к официальному или неофициальному участию в нем. Таким путем был бы достигнут одновременно и важный шаг в деле создания Единого рабочего фронта, который должен являться главной силой Народного фронта.

Мы очень высоко оцениваем, дорогой друг Генрих Манн, работу, проделанную Вами по расширению движения за германский Народный фронт, мы уверены, что благодаря Вашей инициативности Комитету удастся пополнить свои ряды и, следовательно, повысить свою действенность. С помощью подобного расширения Комитета, вероятно, можно преодолеть и те трудности, которые возникли в Комитете в ходе совместной работы его членов. Мы думаем, что эти трудности сложились отчасти потому, что отдельные члены Комитета недопонимают сути и целей движения за создание Народного фронта, недооценивают значение Комитета и прав лиц, в него входящих. По этим вопросам ЦК КПГ имеет свою точку зрения, которую он Вам и излагает. При этом мы, естественно, готовы пойти на дискуссию с нашими друзьями из Комитета,

Из-за ограниченности своего состава Комитет в настоящее время не может быть оперативным органом, дающим массам, борющимся в стране, директивы, направляющие их борьбу. Пока что его функции заключаются только в той помощи, которую он оказывает борющимся в стране массам путем публикации воззваний, заявлений и других материалов по разъяснению целей этой борьбы. Такие воззвания и заявления возможны, конечно, только при полном согласии членов Комитета, которое должно достигаться совещательным путем. Если же согласованность не достигнута, то подобные воззвания и заявления не могут приниматься просто большинством голосов. Однако за членами Комитета и представляемыми ими организациями должно оставаться право проводить работу по пропаганде своих убеждений и предложений и вне Комитета, если они не оказываются направленными против задач Народного фронта.

ЦК КПГ считает само собой разумеющимся, что группировки или партии, участвующие в деятельности Комитета, самостоятельно назначают своих представителей в нем для временной или постоянной работы, которых они могут отзывать и заменять другими лицами. Для наилучшего применения своих сил состав Комитета должен быть возможно более гибким.

Ради интересов действенности Комитета, повышения его авторитета его членам следует сплоченно выступать против всех попыток к возникновению разногласий, тормозящих работу Комитета. Сюда относятся все попытки, направленные на то, чтобы исключить коммунистов из сотрудничества в Народном фронте, так как без них якобы будет легче завоевать на сторону Народного фронта буржуазных партнеров. Сюда относятся и попытки под прикрытием леворадикальных фраз помешать созданию настоящего Народного фронта сужением его задач, ибо эти попытки основаны на изоляции от движения Народного фронта важных слоев трудящихся масс<sup>3</sup>. Как та, так и другая тенденции являются реакционными, они противоречат положительному опыту, накопленному движением Народного фронта в Испании и Франции. Без коммунистов невозможен Единый рабочий фронт, а без него — антифашистский Народный фронт.

ЦК КПГ считает необходимым при возобновлении переговоров о дальнейшей деятельности Комитета исходить из того, что идет на пользу единению рабочих и всех противников Гитлера, способствует усилению борьбы с фашистской военной политикой. Если все члены Комитета будут настроены на решение этой задачи, то товарищеское сотрудничество в нем станет возможным. ЦК КПГ не думает, что для скорейшего преодоления нынешней пассивности Комитета возобновление совместной деятельности его членов следует начинать с дискуссии о причинах разногласий внутри Комитета. На это только ушло бы много времени, которое было бы лучше и полезнее использовать для достижения соглашения по вопросу о ближайших задачах и мероприятиях Комитета.

ЦК КПГ позволяет себе представить на рассмотрение Комитета несколько предложений для обсуждения ближайших планов его работы. Как важнейшую задачу ЦК рассматривает сохранение мира перед лицом неслыханных военных провокаций гитлеровского фашизма и окончание войны, которую фашистские агрессоры ведут в Испании и Китае против народов этих стран. Насильственная оккупация Австрии гитлеровским фашизмом, установленная им над австрийским народом захватническая власть, неприкрытые угрозы в адрес Чехословакии и других демократических стран, граничащих с Германией, травля Советского Союза — все это свидетельствует об огромной опасности, нависшей над немецким, австрийским и другими народами. В течение одной ночи из этих провокаций гитлеровского фашизма может разгореться мировой пожар, новая мировая война.

Гитлеровский фашизм разжиганием массовых шовинистических настроений пытается втянуть немецкий народ в войну, он с чрезвычайной жестокостью обращается с противниками своего нацеленного на войну режима с тем, чтобы отпугнуть их от борьбы. Гитлеровский фашизм губит десятки тысяч людей, томящихся в тюремных застенках и концентрационных лагерях, самым бесчеловечным образом относясь к антифашистским борцам, являющимся лучшими представителями немецкого народа. Недавно последовавшая смерть Карла фон Осецкого<sup>4</sup>, ставшего жертвой террора гитлеров-

ских фашистов, должна послужить новым серьезным призывом каждому антифашисту бросить все свои силы на сплочение и мобилизацию к борьбе против гитлеризма, к борьбе за спасение мира, за освобождение пролетарских политических заключенных.

Перед лицом критической ситуации было бы целесообразно, если бы Комитет занялся подготовкой воззвания ко всем антифашистским организациям и отдельным лицам, призывающего к присоединению к антифашистскому Народному фронту или к сотрудничеству с его силами. Усиление движения за Народный фронт, издание Комитетом агитационных материалов должно помочь трудящимся массам Германии и Австрии, несмотря на любой террор, осознать требования и интересы совместной борьбы, крепить высокую солидарность с жертвами этого террора, пролетарскими политическими заключенными и их близкими, а также с испанским и китайским народами, испытывающими сейчас на себе фашистскую военную агрессию. Отдельные конкретные мероприятия, необходимые для выполнения этих задач, должны разрабатываться Комитетом. Мы уверены, что единодушие всех его членов будет достигнуто очень быстро.

ЦК КПГ считает далее, что было бы полезно, если бы Комитет, кроме разработки важнейших задач его деятельности, занялся проведением деловой дискуссии по вопросам сущности и целей движения Народного фронта, в которой участвовали бы все его члены. Это усилит пропагандистскую действенность Комитета, его помощь массам внутри страны, поможет избежать разногласий, тормозящих его работу. Благодаря проведению такой товарищеской дискуссии и достижению взаимопонимания укрепится обоюдное доверие, станет далее невозможным использование существующих недоразумений и различий в убеждениях как помех в совместной работе.

Исходя из самого искреннего стремления поставить сотрудничество членов Комитета на прочную основу отношений доверия, ЦК КПГ обращается с этим письмом ко всем им, а тем самым и ко всем сторонникам Народного фронта, ко всем борцам за мир и свободу.

С товарищеским приветом от Центрального Комитета Коммунистической партии Германии

*Вильгельм Пик*



## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Перевод данного письма, хранящегося в Центральном партийном архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК СЕПГ, сделан по тексту письма, включенному в издание: *Pieck, Wilhelm. Gesammelte Reden und Schriften*, Bd. 5. Berlin, Dietz-Verlag, 1972.

В середине 30-х годов деятельность Вильгельма Пика была направлена на сплочение всех антифашистских сил, их мобилизацию и объединение в антифашистском Народном фронте Германии, основой которого, по убеждению КПГ, мог стать только сплотившийся рабочий класс. Комитет по созданию германского Народного фронта был организован передовыми деятелями немецкой эмиграции в Париже, состав его определился участниками так называемого «круга «Лютеции» (по парижской гостинице, бывшей центром собраний немецких эмигрантов). В Комитет, наряду с коммунистами и социал-демократами, входили демократы, члены Социалистической рабочей партии, беспартийная интеллигенция, деятели католической и протестантской церкви, вынужденные покинуть Германию. Весной 1937 г. на расширенной конференции членов Комитета его председателем был единодушно избран Генрих Манн, как известно, в те годы активный участник международного антифашистского движения, сторонник установления единства рабочего класса. Германии. Будучи одним из инициаторов создания Комитета, Генрих Манн поддерживал, находясь в парижской эмиграции, тесные контакты с руководством КПГ.

- <sup>2</sup> Речь идет о резолюции ЦК КПГ от 14 мая 1938 г., посвященной политической обстановке того времени. В немецком оригинале резолюция цитируется по журнальной публикации: «*Rundschau über Politik, Wirtschaft und Arbeiterbewegung*». Basel, 1938, N 33, S. 1110.
- <sup>3</sup> Имеется в виду позиция германской СРП (Социалистическая рабочая партия), представители которой, формально входя в Комитет по созданию германского Народного фронта, на деле саботировали его работу, объявляя идею союза рабочего класса, крестьянства, средних городских слоев и прочих демократических сил оппортунистической. Действия членов СРП вредно сказывались и на международном движении Народного фронта.
- <sup>4</sup> Карл фон Осецкий (1889—1938) — немецкий публицист ярко выраженной антимилитаристской и антифашистской направленности, один из инициаторов антифашистского движения в Германии. Будучи редактором популярного в кругах прогрессивной немецкой общественности еженедельника «Ди Вельтбюне», Осецкий едко разоблачал германский милитаризм и фашизм, его покровителей. Был арестован в ночь поджога рейхстага и заключен в тюрьму Зонненбург, а затем в ряд концлагерей. В 1936 г. Осецкому была присуждена Нобелевская премия мира, вскоре после чего нацистские власти — под давлением мировой общественности — перевели тяжело больного публициста в больницу, где он, находясь под фактическим арестом гестапо, скончался от последствий тюремного и лагерного заключений.

## ПОЧТИМ ПАМЯТЬ БАХА СОХРАНЕНИЕМ МИРА<sup>1</sup>

Сегодняшний день является большим праздником немецкого народа и всего мира. Это день, когда мы чествуем одного из величайших музыкальных гениев истории — Иоганна Себастьяна Баха.

Бах воплощает лучшие и самые благородные черты нашего народа. Волнение и восхищение охватывает нас, когда мы задумываемся над тем, в каких тяжелых условиях действительности Германии, страны обнищавшей и раздробленной в результате варварства Тридцатилетней войны, появился этот удивительный гений.

Иоганн Себастьян Бах жил в эпоху самой страшной национальной разобщенности и глубочайшего культурного упадка в истории нашего немецкого народа. Тридцатилетняя война превратила в пустыню огромные области Германии, сократив ее население по крайней мере на треть, она в значительной степени деморализовала народ Германии. Эта ужасная война усугубила политическое бессилие страны, помешала возникновению буржуазного национального государства, создаваемого самим народом. Опустошенные поля, разрушенные города и деревни, лишившиеся крова и полуозверевшие люди — такую картину представляли значительные части Германии после Вестфальского мира.

Победителями стали князья и князьки, поделившие страну между собой и установившие в своих карликовых государствах режимы, различавшиеся лишь большей или меньшей степенью деспотизма. Крестьяне, составлявшие подавляющее большинство населения, находясь под властью барщины и феодалов, вели жалкое и безнадежное существование. В ходе крестьянских войн и Тридцатилетней войны их число сильно сократилось. Княжеские вербовщики разъезжали по немецким землям и

покупали солдат. Так, прусскому королю они были нужны для формирования его войска, многочисленные же мелкие князья продавали своих подданных в чужие страны. На чужбине появились первые немецкие легионеры, эти люди умирали далеко от родины за интересы иностранных государств, ибо они были преданы и проданы своими тогдашними господами.

Только некоторые торговые центры жили новой, передовой жизнью. В таких городах, отличавшихся от княжеств, где царил произвол мелких князей, большей самостоятельностью, возникла буржуазия, приобретшая благодаря торговле с чужеземными дальними странами широту взгляда и сумевшая подняться над убожеством немецкой политики малых государств. Гамбург, Бремен, Любек, Лейпциг — вот те города, в которых впервые в Германии заявил о себе буржуазный дух.

В это-то время и родился Бах. Неудивительно, что его современники не поняли, да и не могли понять, подлинное величие этого композитора. Все они, ведя скудное существование в маленьких городах и маленьких государствах, были в плену мещанских представлений о мире. Лишь немногим людям удавалось в тогдашней Германии подняться над узостью и ограниченностью своего окружения. В первую очередь к их числу принадлежит великий философ Готфрид Вильгельм Лейбниц<sup>2</sup>, основатель и первый президент Берлинской Академии наук, 250-летний юбилей которой мы смогли торжественно отметить несколько дней назад. Далее к их числу принадлежит философ Христиан Вольф<sup>3</sup>, изгнанный прусским королем из университета города Галле из-за своих антисхоластических убеждений. К их числу принадлежит лейпцигский юрист Томазий<sup>4</sup>, выступивший против «процессов о ведьмах» и права князей на власть, якобы данную им богом. К их числу принадлежит историк Самуэль Пуфендорф<sup>5</sup>, один из первых представителей естественноправового учения. К этим людям следует отнести также поэта Фридриха Логая<sup>6</sup>, выступившего — прежде всего в своих эпитафиях — против власти феодалов. А в области музыки к ним принадлежит Иоганн Себастьян Бах, первый из композиторов, мастерски, совершенным образом освободивший музыку от пут средневековой схоластики и открывший тем самым путь к тому классическому тече-

нию в ее развитии, которое для всех нас связано с именами Гайдна, Моцарта и Бетховена.

Мы можем назвать лишь несколько имен из жизни немецкого народа того времени, что есть признак его тогдашнего глубокого духовного упадка. Все эти люди — провозвестники великой эпохи Просвещения, открывшей век буржуазии в истории человечества. Они завершили старое время, но они стояли уже и на пороге нового общественного развития. Было бы в высшей степени неверным рассматривать дело жизни этих великих людей только как наиболее полное выражение феодальной эпохи, не видя в творениях этих философов, ученых, поэтов и композиторов того нового, что двигало общество вперед, к лучшему будущему.

Много времени понадобилось немецкой общественности, чтобы постичь значение Баха. Почти 80 лет прошло после смерти Баха, когда в 1829 г. его величайшее произведение «Страсти по Матфею» было впервые исполнено вновь под управлением Феликса Мендельсона-Бартольди. Не было случайностью, что особый отклик музыка Баха находила в среде прогрессивной буржуазии предмартовской<sup>7</sup> эпохи, хотя даже этим буржуа никогда не было дано понять и полностью осознать великое общенациональное значение Баха. Так называемое «попечительство над музыкой Баха», последовавшее позже, все более и более искажало его роль в истории музыки. Для буржуазии Бах остался великим композитором эпохи барокко, последним мастером феодального придворного искусства, наивысшим выражением средневековой церковной музыки. Либеральная буржуазия считала его в первую очередь церковным композитором, чьи сочинения создавались якобы только для церковных целей. Она сознательно не хотела видеть, что Бах наполнял традиционные формы церковной музыки новым, человеческим содержанием, что в своих лучших произведениях он сломал церковные рамки и пришел к новому художественному стилю, с целями церкви и ее практикой уже не совместимому.

До 1945 г. официальная Германия рассматривала творчество Баха как формалистическую игру, как рассуточно созданную арифметическую задачу или как интересный пример истории. И только демократическое развитие нашей республики открыло народу доступ к

сокровищам нашего великого национального культурного наследия.

Сегодня мы говорим о баховском гуманизме, глубоко нами чтимом. В творениях Баха страдает, торжествует, воспевает жизнь далеко не только религиозный человек его времени.

Баховский гуманизм отражает конкретные приметы эпохи: склонность ремесленника к созерцательности и размышлениям, грубоватую простоту крестьянина, его стойкость в горе, то мужество, с которым оно преодолевается. Бах создавал свои произведения в стране, отсталой политически и экономически, с поработленным крестьянством, ремесленниками, жившими в застывших цеховых формах, с самодовольным мещанством и патрицианством. Все они находились под гнетом произвола немецких князей и паразитировавших придворных и юнкеров.

Над этим немецким убожеством поднялся гениальный гуманизм Иоганна Себастьяна Баха. Сделать его вновь понятным, объяснить творения Баха — перед решением такой задачи мы сегодня стоим. И в этом нам поможет великий реализм Баха, могучая выразительная сила его творчества, необыкновенное разнообразие и богатство его сочинений.

Не является случайностью, что 200-летний юбилей со дня смерти Иоганна Себастьяна Баха в Германской Демократической Республике отмечается как национальное торжество. Это связано не только с тем более или менее случайным обстоятельством, что Эйзенах, город, где композитор родился, и Лейпциг, город, где он умер, расположены в Германской Демократической Республике. Даже если бы эти города находились на территории Западной Германии, там никогда не был бы возможен национальный праздник Баха.

Запад Германии наводняется продукцией американского культурного варварства, самым опасным образом угрожающего собственной национальной культурной жизни. Писатели и издатели остаются без средств к существованию. Всего несколько недель назад одно западногерманское издательство распродало стихотворные тома, как макулатуру, на тонны. Художники и скульпторы не имеют заказов, голодают, получая жалкие социальные пособия.

Эротические журнальчики, романы о сыщиках и преступниках, фильмы, в которых в качестве героев выступают убийцы, душевнобольные и гангстеры,— вот «благословения» американского господства. И если западно-германские композиторы не сочиняют ритмов по образцу «буги-вуги» или молодецких неофашистских маршей, то они обречены на прозябание. Все то, что в немецкой культуре отмечено благородством и истинностью, прогрессом и величием, оскверняется и подвергается насмешке. Так в Западной Германии происходит падение культуры, глубоко болезненное для нас, немцев.

Хозяевам Западной Германии, директорам американских трестов и банкирам с Уолл-стрит не нужна самостоятельная немецкая национальная культура, ведь любая национальная культура несовместима с национальным угнетением. Как надругательство над Бахом выглядит тот случай, когда организатор одного из юбилейных мероприятий, проходивших в Западной Германии в связи с именем Баха, объявил: общенемецкий баховский праздник невозможен—де, так как в Западной Германии юбилей Баха отмечают, исходя из особых, западногерманских условий. В нашей республике мы можем провести баховские торжества, полностью воздав должное великому творчеству композитора в его истинном значении, так как у нас больше не действительны все те общественные силы, которые до сих пор искажали его подлинный облик.

Глубокое национальное значение Баха заключается в том, что он является не только последним выдающимся мастером феодального искусства, но и в том, что он был творцом нового течения в развитии музыки. С Баха начинается великая эпоха немецкой классической музыки. Основное русло развития немецкой музыки без Баха немыслимо.

Преобразующая деятельность Баха состояла в том, что он освободил музыку от оков средневековой схоластики, разбив устаревшие формальные условности. К концу средневековья в борьбе против суеверий, схоластики и других феодальных преград, стоявших перед мыслью, под знаменем гуманизма сплотились передовые силы буржуазии. Что касается области музыки, то именно Бах был тем, кто первым наполнил ее глубоким человеческим содержанием, связав со всем народом.

Потому-то народная музыка, народная песня и танец играют такую большую роль в его музыкальных сочинениях. В центре творчества Баха постоянно были чувства человека, писал ли он хорал или светскую песню. Это передовое гуманистическое содержание произведений Баха до сих пор сознательно замалчивалось или затушевывалось. Наша задача состоит в том, чтобы открыть Баха-гуманиста для всего немецкого народа.

Всем своим творчеством Бах был глашатаем мира. В его творениях выражается глубокая тоска по мирной жизни людей, переживших тяжелую войну и не желающих повторения этих ужасов. В музыкальных произведениях Баха раздается мученический крик людей, стремящихся к миру и счастью. Творчество Баха служит делу мира и дружбы между народами в самом высоком и самом истинном смысле слова.

В этом отношении он должен быть для нас образцом немца. Объективность Баха, его восприимчивость и уважение к культурам других народов достойны восхищения. Баха ценят за то, что он чрезвычайно интересовался итальянской, французской и английской музыкой. Он собственноручно переписал множество музыкальных композиций мастеров этих стран, чтобы суметь их исполнить. Он и сам даже писал музыку в итальянском, французском и английском стилях. О гениальности Баха свидетельствует то обстоятельство, что, когда он шел вслед за образцами, его собственная индивидуальность проявлялась еще ярче. Восприимчивость и объективность Баха по отношению к культурам других народов становятся тем удивительнее, когда вспоминаешь, в сколь узких и тесных рамках он существовал, когда задумываешься над тем, каких усилий и труда стоило ему установить связь с музыкальной культурой других народов, эту связь поддерживать.

То была позиция в духе подлинной немецкой классики, являющаяся примером для всех нас и в корне отличная от националистического высокомерия некоторых немецких художников и деятелей искусства, поспешно и ограниченно судящих о культуре других народов.

Творчество Баха является неотъемлемой составной частью культурной жизни Советского Союза и стран народной демократии. В этих странах не делается различий между его церковными и светскими сочинениями.

В концертных залах Москвы, Ленинграда и других городов Советского Союза наряду с «Бранденбургскими концертами» исполняются и «Страсти по Матфею». Для трудящихся Советского Союза и стран народной демократии музыка Баха есть выражение глубочайших переживаний человека. О большом гуманизме советского народа говорит тот факт, что во времена, когда фашистские варвары пытались уничтожить память о таких великих русских композиторах, как Чайковский, Глинка и другие, по радио Советского Союза передавались произведения Баха. Поэтому для нас является особой честью то, что вместе с нами этот праздник отмечает большая советская делегация. Мы рассматриваем это как новое доказательство несокрушимой дружбы между народами Советского Союза и нашим народом.

Нам предстоит еще многое преодолеть, очистить от мусора, прежде чем творения Иоганна Себастьяна Баха, через два столетия после его смерти, могли бы стать бесспорным достоянием всего трудящегося народа Германии.

Прежде всего мы должны позаботиться о том, чтобы баховская музыка исполнялась в самых больших и красивых залах для трудящихся нашей родины, перед которыми мы хотим раскрыть значение творчества Баха, как и всех других великих немецких и зарубежных композиторов. Почтим память Баха, его миролюбивое творчество сохранением мира!

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Речь, произнесенная Вильгельмом Пиком, почетным президентом юбилейного комитета, 28 июля 1950 г. на национальных торжествах, которыми общественность ГДР отмечала 200-летие со дня смерти Иоганна Себастьяна Баха. Впервые опубликована в центральном органе СЕПГ, газете «Нойес Дойчланд» от 29 июля 1950 г. Перевод сделан по тексту речи, вошедшему в издание: *Pieck, Wilhelm. Reden und Aufsätze. Auswahl aus den Jahren 1908—1950* 4 Auflage, Bd. 2. Berlin, Dietz-Verlag, 1954.

Вслед за основоположниками марксизма-ленинизма Вильгельм Пик, как и другие ведущие деятели молодой Германской Демократической Республики, много внимания уделял значению классического наследия для становления культуры социалистической Германии. С особой остротой этот вопрос был поднят им в речи «За обновление немецкой культуры», с которой В. Пик выступал еще до образования ГДР, 3 февраля 1946 г., на 1-й центральной конференции КПГ по вопросам культуры, проводившейся в Берлине.



- <sup>2</sup> Готфрид Вильгельм Лейбниц (1646—1716) — немецкий просветитель-энциклопедист, ученый, философ и общественный деятель.
- <sup>3</sup> Христиан Вольф (1679—1754) — немецкий философ, популяризатор и систематизатор философии Лейбница, в XVIII в. сыгравший значительную роль в распространении естественнонаучных знаний и становлении эстетики.
- <sup>4</sup> Христиан Томазий (1655—1728) — немецкий юрист и философ-просветитель, основатель первого в Германии научного журнала на немецком языке.
- <sup>5</sup> Самуэль Пуфендорф (1632—1694) — немецкий юрист и историк, один из ведущих представителей школы естественного права, выделивший право как самостоятельную светскую науку из богословских учений.
- <sup>6</sup> Фридрих фон Логау (1604—1655) — немецкий поэт-сатирик. В своих эпиграммах, близких к традиции «шпрухов», старинных немецких изречений, отражал бедствия периода Тридцатилетней войны, разоблачал пороки господствующих сословий.
- <sup>7</sup> От немецкого «Vorgärz», выражения, весьма широко употребляемого в немецкой литературе для обозначения периода, предшествовавшего буржуазной революции 1848 года.

# СОДЕРЖАНИЕ

|                |   |
|----------------|---|
| От редколлегии | 3 |
|----------------|---|

## СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

|                                                                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>М. Б. Храпченко</i>                                                                                                                |     |
| Рост культуры и проблемы теории                                                                                                       | 7   |
| <i>В. В. Кожин</i>                                                                                                                    |     |
| Проблема автора и путь писателя (На материале двух повестей Юрия Трифонова) . . . . .                                                 | 23  |
| <i>Н. М. Федь</i>                                                                                                                     |     |
| Природа сатирического жанра                                                                                                           | 48  |
| <i>О. П. Пресняков</i>                                                                                                                |     |
| Литературоведение и филология в научном наследии А. А. Потебни . . . . .                                                              | 105 |
| <i>С. Г. Бочаров</i>                                                                                                                  |     |
| «Эстетическое охранение» в литературной критике. (Константин Леонтьев о русской литературе) . .                                       | 142 |
| <i>В. С. Налбандян</i>                                                                                                                |     |
| К вопросу о роли античных и византийских традиций в становлении национальной литературы: (Постановка проблемы на примере Армении) . . | 194 |
| <i>В. И. Сахаров</i>                                                                                                                  |     |
| О бытовании шеллингианских идей в русской литературе . . . . .                                                                        | 210 |
| <i>С. В. Тураев</i>                                                                                                                   |     |
| Концепция личности в литературе романтизма . .                                                                                        | 227 |
| <i>Д. М. Урнов</i>                                                                                                                    |     |
| Парадоксы пристального чтения                                                                                                         | 248 |

## ПУБЛИКАЦИИ

|                                           |     |
|-------------------------------------------|-----|
| <i>Вильгельм Пик</i>                      |     |
| Из литературно-публицистического наследия | 277 |

## КОНТЕКСТ.1977

### Литературно-теоретические исследования

*Утверждено к печати*

*Институтом мировой литературы им. А. М. Горького  
Академии наук СССР*

Редактор издательства *П. С. Строчков*

Художник *Л. С. Эрман*

Художественный редактор *С. А. Литвак*

Технический редактор *Т. С. Жарикова*

Корректоры *Л. С. Агапова, Д. Ф. Арапова*

ИБ № 5051

Сдано в набор 16/VIII 1977 г.

Подписано к печати 8/II 1978 г.

Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 1

Гарнитура латинская. Печать высокая

Усл. печ. л. 15,96. Уч.-изд. л. 16,3

Тираж 7200. А-00915. Тип. зак. 2744

Цена 1 р. 40 к.

Издательство «Наука»

117485, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 94а

2-я типография издательства «Наука».

121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

1 p. 401

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CHICAGO